الأَنْسَاق السَّرْدِيَّةُ المُخَاتِلةُ

عبدالرزاق المصباحي



الأَنْسَاق

السّرْدِيّةُ المُخَاتِلةُ

عبدالرزاق المصباحي

الأَنْسَاقُ السّرْدِيّةُ المُخَاتِلةُ

شِعريّةُ السرد، تذويت الكتابة، مَركزيةُ الهامش



مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان



مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع

الكتـــاب: الأنساق السردية المخاتلة
الموضوع: دراسات أدبية
تألـــيف: عبد الرزاق المصباحي

ISBN 978-9953-594-68-2

الطبعة الأولى: 2017

تصميم الغلاف:
القسم الفني في مؤسسة الرحاب الحديثة
تصميم وإخراج داخلي: حسين طـــه
hussein.taha@live.com

هـاتــف: 00961 3 359788 تلفاكس:00961 7 241032
ص. ب.11/3847 - بيروت - لبنان
alrihabpub@terra.net.lb
ahmad.fawaz@live.com

الإهداء

إلى الوالدين الرائعين دائماً

وإلى هند وجاد

فرحتي الأبهى

إطار حوار

1- الخطية/ المخاتلة

لطالما كان السرد، ارتباطاً بمسعى البوح التفصيلي ونقل الأحداث سواء كانت حقيقية أم متخيلة، منقادا للخطية التي تسمه، في الأغلب، وخاضعاً لتراتبية زمنية ومنطقية. وهو، أي السرد، مهما تحوّل من الخطية المباشرة إلى الاسترجاع أو التقطع أو الدائرية؛ فإنه لا يربك تلك الخطية التي تبقى آثارها ظاهرة في مسار الأحداث والذوات، بحيث إن القارئ العادي غير المتخصص يظل قادرا، بيسر أو عنت، على إعادة بناء الأحداث والقبض على مسارها الأصليّ، ومن ثم لا يُحدث ذلك إرباكا في عملية التلقي؛ لأن الإمكانات المُتاحة أمام السارد تبقى محدودة ومألوفة في هذا الضرب من السرد الذي يطلق عليه "سرداً كلاسيكيا". لكنه، أي السرد، حينما صار على ثخوم الشعر، وامتزجا في كيمياء عجيبة، مهدميْن الجدار المانع بينهما الذي رسمته وحمته نظرية الأجناس الأدبية، فإن خطيته التي كانت إحدى ركائزه الكبرى تقوضت لتدخُلَ القصة والرواية والسيرة بما هي أنواع سردية حديثة مرحلة اللا بناء واللا صفاء، ومن ثم صار من المتعذر أن نتحدث عن الصفاء الإجناسي، إذ وقع ذلك التداخل المربك في بنياتها بما يتجاوز الشكل البسيط الذي كان عليه، والذي كان يحفظ للشعر، مثلا، استقلالية نسبية حتى وإن ضُمّن في رواية أو قصة...

في هذا السياق تحدث المُخاتلة، ومؤداها أن المتلقي لم يعد في ذلك الأمان الذي وفرته له الخطية السردية؛ إذ يجد نفسه أمام نصوص

هجينة غير صافية إجناسيا. ونحن حين نتحدث عن المخاتلة السردية، فإننا نقدمها، هنا، بمعنيين: مخاتلة في البنيات ومخاتلة في الثيمات، ونعني بالأولى استدماج النويات الإستيتيقية المائزة لأجناس غير سردية في الرواية والقصة أو السيرة، كالتداخل بين السردي والشعري (شعرية السرد)، أو بين السيري والروائي، أو بين السردي والنقدي الأكاديمي أو الميتا- سرد...، أما الثانية فتتحدد في التباس مفهوم الذات في المنجز السردي التجريبي، وتحولات الهوامش إلى مراكز حيث يبئر السرد على حكايات المهمشين في محاولتهم الانفلات من ربقة المركز الذي يتحكم في حيواتهم ومصائرهم.

2- الانفتاح/ اقتناص الفراغ

إن الحديث عن الانفتاح يقتضي وجود حالة سابقة عليها، تحد ضرورة في (الانغلاق). أي انغلاق كُتّاب نوع سردي ما على أطر مرسومة ندعوها بنيات خطاب هذا النوع السردي (قواعد جنس القصة مثلا). أما الانفتاح فيفيد محاولة هدم هذه الأطر وتلك البنيات بما يجعل من النصوص المكتوبة واقعة في الثخوم الحادة لنظرية الجنس الأدبي وساخرة منها في الوقت نفسه، عبر كتابة نصوص هجينة وغير صافية تأتلف في بنيتها نويات من أجناس أخرى كالشعر مثلا. ولعلنا يمكن أن نفهم أيضاً أن الانفتاح، في هذا السياق، يعني الهدم والتفكيك والثورة على الجاهز والراسخ والمغلق. ولعله ولهذا السبب نجد كثيرا من كتاب القصة القصيرة، مثلا، قد ارتادوا غمار التجريب، فكتبوا النصوص القصصية التجريبية، والقصص القصيرة جدا، والشذرة، بما هي أنواع سردية مجسدة للانفتاح. إلا

أن ظهور هذه الأنواع السردية قد أغرى عددا من مقتنصي الفراغ الذي يتركه أي تحول أو تجديد مستغلين تراخي النقد أو ضبابية القواعد ليكتبوا نصوصا وجملا متراصة ويجنسوها بالقصص القصيرة جدا أو الشذرة وينشروها في الناس عبر وسائط التواصل الاجتماعية. وتشيع بفعل سرعة الوصول وبسبب سحر (اللايك) الذي يمنح بسخاء لصاحب (النص).

إن الفوضى التي عرفتها بداية ظهور هذه الأنواع السردية هي التي أفضت إلى تسونامي النصوص القصيرة جدا في السنوات الأخيرة. وبالرغم من أن هذا التسونامي قد منحنا النصوص العميقة والأسماء الجديدة الواعدة، ومنها من صار لها مخلصا. فإن كثيرا من التجارب قد عابها غياب الوعي بطبيعة الجنس الأدبي الذي يكتب في إطاره، والاستسهال الناجم عن اعتقاد بسهولة الكتابة فيه. فصار من المألوف أن نقرأ جملا متراصة تفتقد للتكثيف والقفلات المفاجئة والمدهشة تجوب صفحات التواصل الاجتماعي والصفحات الثقافية للجرائد والمجلات، وحتى في أضمومات.

والأمر نفسه ينسحب على الرواية التي يمكن اعتبارها ديوان العرب الجديد الذي أغرى الكتاب على اختلاف الأجناس التي يكتبون فيها، فحج إليها الشعراء وكتاب القصة بخبراتهم وتاريخهم، بل حتى النقاد والباحثون، وبالرغم من أن الرحلة إلى إمبراطورية الرواية لم تكن، دائما، سالكة وناجحة، إلا أن الكيمياء المنفرزة عن الشعر والسرد، بخاصة، في الرواية المعاصرة جعلتها في بعض التجارب المشرقة نصا مفتوحا على الإدهاش الجمالي الممتد، الذي تصاحبه رؤى ثقافية ووجودية للعالم. وبالرغم من أن الرواية أيضاً، كالقصة، لم تسلم من مقتصني الجوائز

الكبرى التي أطلقت حول الرواية، ومنها الجائزة العالمية للرواية العربية المعروفة اختصارا بجائزة البوكر العربية، جائزة كتارا، جائزة الطيب صالح، وجائزة نجيب محفوظ... وغيرها من الجوائز الكبرى والوطنية والمحلية؛ فإنها مع ذلك منحتنا أصواتا روائية شفيفة نالت ما تستحق من الضوء الإعلامي الذي كان في ما مضى قاصرا على المكرسين والمُجَرَّبين من الروائيين. وبالتالي، فإن هذه الجوائز قد أسهمت في تقويض سطوة بعض المراكز الثقافية والإبداعية. وصارت معها بعض الهوامش مراكز، مثلما هي ثيمات عدد من الروايات الجديدة التي تنتصر للهامش والمقصيّ والمنسوخ.

3- شعرية الانفتاح /الالتباس

يمكن أن نفهم من علاقة المركب الإضافي (شعرية الانفتاح)، أنه، أي الانفتاح، يتحقق عبر انتحاء سمت الشعر واستجلاب بنياته الجمالية والفنية من تكثيف وبلاغة وحذف وإيقاع إلى فضاء السرد. وهي بنيات جمالية تحضر في كثير من النصوص القصصية والروائية والرحلية المشرقة التي تفتح أفقنا على الإدهاش وعلى المرايا اللانهائية لدلالاتها. وهناك إمكانية لفهم أوسع يجعل من الانفتاح مؤطرا ضمن السؤال الإجناسي، فتزيفتان تدوروف وإيسوالد ديكرو يؤكدان أن (**مسألة الأجناس من أقدم مسائل الشعريات، ومن العصر القديم إلى أيامنا لم ينقطع الجدال حول تعريف الأجناس وعددها وعلاقاتها فيما بينها**)[1]. والشعرية، كما هو

1 إيف ستالوني. الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة. بيروت-لبنان، ط1، مايو، 2014.

معروف، بنيات الخطاب الكبرى المحددة لجنس بعينه. وفي الفهمين كليهما فإن الأنواع السردية الحديثة من قصة ورواية ونصوص رحلية، قد انفتحت على جنس الشعر ومتحت منه كثيرا من سماته. ولعله من الظاهر أن كثيرا من التجارب اللامعة في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا بخاصة، كتبها مبدعون وفدوا من الشعر المهيب أو عرفوا بعلاقتهم القرائية الثرة به. وإن كان الانفتاح على الشعر قد أفاد الإنتاجات القصصية، فإنه مع ذلك خلق التباسا شديدا على مستوى التجنيس إذ يحدث أن يقرأ كاتب نصوصا على أنها قصص أو على أنها قصائد نثر أيضاً، إذ يكفيه أن يغير من طريقة الإلقاء حتى يتحقق الالتباس كلية. أما بعض الإنتاجات الروائية فلكأنها صارت ملحمة شعرية من زمن نصيّ طويل. وإن كان التجنيس توقعا في جوهره، فإن خرق هذا التوقع قد يؤدي إلى الإدهاش والإبهار الناجم عن الغموض، بقدر ما قد يخلق أيضاً تشويشا في التلقي في حال الالتباس.

4- متن الكتاب

إن القراءات التي نقترحها، في هذا الكتاب، تحاول أن تضع اليد على بعض تجليات المخاتلة في الأنساق السردية الحديثة. في القصة عبر رصد حركية الإيقاع في مجموعة (**عزف منفرد على إيقاع البتر**) لعبدالحميد الغرباوي، أو مظاهر التجريب والغموض في إضمامة (**اعتقال الغابة في زجاجة**) لأنيس الرافعي، أو أشكال سردنة الذات والفضاء في مجموعة (**سيمفونية النوارس**) لمحمد معتصم، أو الصراع بين أطروحة السارد وأطروحة القارئ وشيوع نزعة التدمير عند الإنسان المعاصر في مجموعة

(**سرقات صغيرة**) للروائي والقاص الكويتي طالب الرفاعي، أو الوقوف على مفارقات هذا العالم الغريب في إضمامة (**لياليّ على الرصيف**) للقاص والشاذر السعودي محمد آل فاضل.

وفي الرواية حاولت الدراسات تقديم قراءة جديدة في رواية (**كان وأخواتها**) للباحث والروائي المغربي عبدالقادر الشاوي، تتغيا الخروج بها من القراءة الأيديولوجية التي جعلتها، فقط، رواية مؤسسة لأدب السجون في المغرب، دون أن تقارب تجريبيتها الطليعية في زمن أيديولوجي على الآخر. واستغوار حضور الذات وأشكال التداخل النصيّ في رواية (**سوق النساء**) لجمال بوطيب، فضلا عن أشكال الالتباس في رواية (**امرأة النسيان**) لمحمد برادة، وبناء التخييل المركب من حبكات سابقة وحكايات أمازيغية في رواية (**نوميديا**) للروائي طارق بكاري. بالإضافة إلى مستويات حضور الهامش في روايات (**زاوية العميان**) لحسن رياض، (**نيران شقيقة**) لحسن الرموتي، (**إصرار**) لبوشعيب الساوري. إضافة إلى محاولة الكشف عن البعد التمثيلي للواقع في روايات معاصرة، كإشكال الفحولة الاجتماعية والهوية وإعادة قراءة التاريخ وتجديد الأنساق السردية ومنافحة سلطة المؤسسة في روايات: (المهلمات) لفاتحة مرشيد، (**ساق البامبو**) لسعود السنعوسي، (تغريبة العبدي المشهور بولد الحمرية) لعبدالرحيم الحبيبي، و(**القوس والفراشة**) لمحمد الأشعري، (**في الهنا**) لطالب الرفاعي، و(**دوائر الساحل**) لمحمد غرناط. وتنتهي المقاربات برصد التداخل بين التخييلي والمرجعي، وبين السردي والشعري في محكيّ السفر في نصين رحليين هما: (**كتاب الأيام**) لشعيب حليفي و(**عين وجناح**) للشاعر والرحالة العماني محمد الحارثي.

لقـد كُتبـت هـذه القـراءات في مراحـل زمنيـة متفرقـة تـصل إلى سنوات أحيانا ونشر بعضها في مجلات وملاحق ثقافية عربيـة مختلفـة. ولم يكن في نيتي أن أجمعها في كتاب واحد، إلاّ حين تبيّن لي أنها تـؤدي غـايتين اثنتين: الأولى محاولة استغوار الأنساق السردية المخاتلة في الأعمال السردية المقاربة، والثانية أن هذه القراءات تجمع بين الكتابـة عـن أعـمال حظيـت وأصحابَها بـاهتمام إعلامـيّ لافـت، وأخـرى لكتـاب شـباب وكهـول لم تنـل أعمالهم هذا الحظ بالرغم مما قد تكتنزه من عمق وتجديد فنيين. وهـذه القراءات إذ تأمل أن تتوفق في هذا المسعى فلا بد من التأكيد أنّهـا، أيـضاً، تملأ جانباً روحيا لدى كاتبها لكونها توثيقا لعلاقـة حميمـة جمعتنـي بهـذه النصوص التي سكنت، ولا تزال، النفس والروح معاَ. قراءة ماتعة.

القسم الأول

تجديد البنيات والوعي في

القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً

بنية العالـم الهشة فـي (عزف منفرد على إيقاع البتر)[1]

إن الهشاشة ملمح ضاغط في أضمومة (عـزف منفـرد عـلى إيقـاع البـتر) للقـاص عبدالحميـد الغربـاوي، والـصادرة عـن دار الـوطن للطباعـة والنـشر، هشاشة الروح المنسحقة بسبب قبح العالم وسطوته، وهشاشة النـصوص ذاتهـا التي تنفرز عن بنيـة هجينـة تـستدمج بنيـات إسـتيتيقية أخـرى تغنـي عالمهـا وتنافح عن تعددية البؤرة الجمالية، ويستدعي ذلك أن يكون إيقاع الأشياء حرا يند عن السيمترية النمطية؛ لأن روحه (أي الإيقـاع) تنـبض، في النـصوص، عـلى سلم موسيقي خـاص، مـما يحـدث إرباكـا هـادرا في حركيـة الأشـياء وسـكناتها، وإرباكـا في الـزمن الـذي يـصير أكـثر مرونـة ليـستوعب اسـترجاعات الـذاكرة واستشرافاتها، هذا، يقينا، ما تستضمره علامات العنـوان (عـزف منفـرد/ إيقـاع البتر) حيث الذات تبحث عن فرادتها وفردانيتها، حين تنأى عن سلطة المايسترو ورتابة الأوركسترا ونظامها القاهر/ القاتل، محدثة، هكذا، هـذا البـترَ الـضروري في إيقاع الأشياء، بوصفه معادلا موضوعيا لمركزية النظـام الاجتماعـي وقوانينـه القهرية، ومنه فإن الذات السردية، تقديسا لثورتها الناعمة على هـذه الـسلطة، تتقعر نحو الداخل لتستبطن ماهيتها/ إيقاعها المخصوص.

هشاشة بنية الخِطاب

تتساوق هشاشة الـروح، إذن، مـع هـشاشة نـصوص الأضـمومة التـي فضل عبدالحميد الغرباوي أن يجنّسها بالعبارة المفتوحة (نصوص) بدل تسمية

---

1 عبدالحميد، الغرباوي. عزف منفرد على إيقاع البتر، دار الوطن للطباعة والنشر، الربـاط، ط1، 2012.

قصص أو مجموعة قصصية ليس، بالتأكيد، تهرباً من بنيات الخطاب القصصي التي خبرها منذ أضمومته القصصية البكر (عن تلك الليلة أحكي) الصادرة سنة 1988؛ وإنما تجسيدا للوعي بخصوصية نصوص هذه المجموعة التي تخترق تلك البنيات بما يخلق إيقاعا جديدا يمتح صخبه الهادر من الجاز وهدوءه الساحر من الكونشرتو. وينجم عن ذلك هارمونية مختلفة تخضع بموجبها النصوص لتوزيع شبيه بقصائد الشعر حيث أنفاس مستقطعة من عبارات وكلمات وتراكيب قائمة على التكرار والتوازي، وقد جاء في نص (Jazz) (الأصوات/ تلك التي تضرب في كل الاتجاهات/ تلك التي، / كرياح تهب في عشوائية وفوضى فائقة اللامبالاة/ تلك الأصوات../ النشاز / المدمرة/ المتلفة للأعصاب.. معها، / خيارنا الوحيد/ كان/ أن نتجاهلها../ نحن الثلاثة..)ص7، وإن بنية التكرار لهي أهم ملمح إيقاعي استثمرته نصوص الأضمومة، ويتناغم مع الاشتغال على محور التركيب، حيث التقديم والتأخير جزء من هذه البنية الإيقاعية (في الخارج، / مطر وبرد/ برد ومطر يتساقط في إيقاع رتيب، ../ في إيقاع رتيب يتساقط، / وفي زاوية معتمة، / وقفتِ الصغيرةُ، / الأنيقة الصغيرة، / كأم رؤوم) ص16. هذا الانتظام الإيقاعي المؤسس على التكرار وخرق البنية التركيبية المحايدة يعطينا نصّاً هجيناً يأتلف في بنيته السردُ والشعرُ والموسيقى والتشكيلُ.

تظهر آثار النسق الشعريّ في بنية النصوص وثيماتها كما في العناوين الداخلية، بالتركيز على مكون الإيقاع بوصفه جوهرا راسخا في الشعر كما هو الأمر في عناوين (درس القلب على إيقاع جديد، روحان على سلم موسيقي، عزف منفرد على إيقاع البتر) أو باتخاذه (أي الشعر والشاعر أيضاً) ثيمة مواربة كما في نص (يانيس) الذي يرسم بورتريها للشاعر اليوناني **يانيس ريتسوس** (1909-1990)، ذي التأثير الواضح في نصوص المجموعة، فعبدالحميد الغرباوي يستلهم، هنا، الكتابة الشذرية التي ميزت أعماله الشعرية الشهيرة من قبيل (إيروتيكا) و(سوناتا في ضوء القمر)، والتي لا تخلو من فسحة السرد وامتداده.

إنَّ صدفة مفاجئة كانت بمثابة مِنّـة سـماوية باذخـة سـتجمع الـذات الـساردة بيانيس ريتسوس في أحد الأزقة اليونانية، قريباً من (منعرج ضيق/ زقاق معتم/ صامت، / خال وبارد/ أرضه مغطاة بحجر أصم/ أملس، ندي/ زقاق تسرح فيـه الرطوبة، / بقسوة ظاهرة)ص99. وإنها علامات على هشاشة الأشـياء ورخاوتهـا بوصفها نتيجة حتمية لحياة ضارية أتعبت روح الشاعر، لكنها لم تنهك ملامحـه (كان شاهقا/ الـشَّعْر قـصير/أشـقر، / إلى حـد مـا أشـقر/ الأنـف أشـم/ الجبهـة عريضة صـقيلة، ... العينـان براقتـان/ كـما لـو كانتـا نجمتـين مـضيئتين في ليـل سديمي/ كما لو كانتا/ تدمنان السفر، / عبر الأزمنة، الحكايات، / عـبر الأحـلام... عيناه..) ص 100-101، ملامح خليقة بمحارب لم تنل منه سنون السجن الطويلة التي كابدها عقابا له على مواقفه النضالية الشجاعة ضد الحكم الأتـوقراطي في بلاد هي مهد الفلسفة والحكمة والديمقراطية، ولم تنل منـه ملازمـة المـصحات التي دخلها أكثر من مرة تارة بسبب مـرض الـسل القاتـل وتـارة أخـرى نتيجـة التعذيب السادي الذي لاقاه في حبسه، إن ريتسوس يظـل شـامخا، كـما يخبرنـا السارد، مطوّحا، هكذا، بعِليّة قوانين الحيـاة وإشراطاتهـا وحتميتهـا عـبر رحابـة الشعر الذي كان رفيقه المخلص وصديقه الإنساني الرفيـع في مرحلـة مرضـه ثـم سجنه؛ ولأن الشعر يأتي بأصدقاء مخلصين فقـد كـان صـديقه الـشاعر الفرنـسي السريالي **لويس أراغون** يحشد المثقفين والساسة كلما سجن ليخرجه إلى فسحة الحريـة وفـسحة الـشعر. لـذلك ظـل الـشاعر بكامـل أبهتـه وشـموخه (كـان شاهقا.../ قد أكون متوهما في ذلك، .../ لكن، / وقياسا إلى مـا سـمعت وقـرأت له.../ بدا لي شاهقا.../ يحول دون رؤيتي لما خلفه من جدران وأبواب ونوافذ..) ص101. نكاية في الزمن يعلن الشاعر وجوده، امتداده، ورسوخه في الحياة كلما احتفظت نصوصه بألقها الذي يجعل الغيـاب الجـسدي تنويعـاً آخـر للحـضور الشاهق. هذه حال يانيس ريتسوس غير المعني باسمه بالقياس إلى روح شـعره (هذا الاسم ليس غريبا علي../ يانيس... يانيس../ لكني لا أذكر أني كنت أحملـه في يوم من الأيام. ../ لعليّ كنت أحمله ونسيت../ نسيته تمامـا)ص104. يـانيس

ريتسوس الطفل أبداً والمتفائل دائما يشمخ بالفقدان، يقول ردا على السارد في حوارهما (خرجت حيا من الأمراض../ من جلسات التعذيب../ خرجت من أغوار الموت..) ص106. هذا "البعيد"، إن شئنا اختيار عنوان مختاراته الشعرية التي ترجمها الشاعر رفعت سلام، هو قرين الأبدية أو بعضها منذ أن اتخذ البناءَ بالكلمات حرفته السامية.

إن نصوص **يانيس ريتسوس** هي، في جوهرها، سيرته الشعرية التي تخلد معاناته وحياته ورؤيته للأشياء، وهو أمر تسرب إلى نصوص (عزف منفرد على إيقاع البتر) التي تلامس أيضاً جوانب من حياة كاتبها في علاقته بالإنسان والأفضية والتاريخ والواقع في تواشج مع نهج ريتسوس الشعري، إذ كلاهما سعى إلى تشييد كونه الخاص عبر تشكيل حيوات وهندسة لوحات تحفل بكثير من الغموض، وعبدالحميد الغرباوي فنان تشكيلي أيضاً، لذلك كان حضور هذه البنية الإستيتيقية أمرا لازما في إيقاع النصوص، وفي نص (رفيف العيون) تلتقط عين الرسام مائدة مستديرة الشكل، وذات طابع نفعي مألوف، لكنها لن تحتفظ بوظيفتها ولا بشكلها في ورشته، إذ تفقد هندستها وتتزيا، في المقابل، بخطوط متنوعة ومختلفة الأحجام والألوان والأشكال تتفتق منها غرف مؤثثة تصلح لأشياء كثيرة وحديقة صغيرة وارفة الظلال، ثم تضج الحياة بحركة أسرة صغيرة مكونة من أب وامرأة حامل وطفلين هما بنت وولد، يفسح الأب لعائلته الصغيرة المجال لدخول البيت، فيصيح الرسام في الرجل، دون أن يعيره اهتماماً ثم (خيل إليه أنه يلتفت ويبستم له../ هي ذات اللحظة الأولى، / خيل إليه، أنه هو/ هو نفسه، / يغمز وجهه الآخر كما لو كان في مرآة، / مغلقا خلفه الباب...)ص46. تلك كانت حياة الرسام التي تمناها وتجسدت في هذه اللوحة الفاتنة التي سندُها مائدة منخورة ومكسورة الجوانب، ليصير اليباب بوساطة يديه وبتحريض فاضح من العين فسحة أخرى من الحلم وحياةً ثانية للذات تقوّض رتابة الزمن.

ثمة آمال مؤجلة وحيوات أخرى بعيدة، لا بد من حفز الذاكرة لاسترجاعها، وإن المرايا التي تكسو جدران المقهى التي يجلس فيها السارد رفقة صديقه كما في نص (نافذة على حافة وجهين) لهي مصدر هذا الحفز، وهي مرايا متعددة تسعف في رؤية بصرية شاملة لرواد المقهى، لكنها أيضاً تجعل عين السارد مشدودة إلى صورتين يخرجهما صاحبه من جيبه، ليتوغلا معاً في ذكريات قصية تنفتح، على إثرها، نوافذ على الداخل حيث إشراقة الشمس الأبدية و(الهواء البارد/ الدافئ/ الهواء الطلق/ العكر)ص82، وحيث (الضحكات/ الصرخات/ النداءات)ص82. إنها جميعاً معادلات رمزية لهشاشة الروح واضطرابها الناجم عن تصدع القيم النبيلة وفقدان الواقع صفاءه اللازم، بمعنى آخر اضطراب إيقاع الحياة وانتظامها الذي يعبر عنه أيضاً نص (jazz) مفتتح أضمومة عبدالحميد الغرباوي، وفيه تتقعر مرآة الذاكرة وتتجه نحو الأعماق حتى تُوجد نقطة تلاقٍ يتقاطع فيها نزف الروح والإيقاعات المنبعثة من البامبولاس والسكسفون والترومبيت، تلك الآلات السحرية في فن الجاز التي تتواءم مع الرقصات المجنونة والأصوات المبحوحة وتَعبر بالسارد ورفاقه إلى عوالم سحرية أخرى ينتفي فيها الإحساس بالزمن الحاضر وتقود، مثلا، إلى (نيو أورليانز) مهد هذا الفن الأفرو- أمريكي الذي يؤرخ لحال العبودية التي عاشها الأفارقة السود، قبل أن ينجحوا في الفكاك من ربقة هذا الاستعباد عن طريق نضال رمزي كما فعلت السيدة السوداء **روزا باركس** حين رفضت ترك مكانها في الحافلة لأحد المتعصبين البيض، والذي صار نضالا ميدانيا قاده الزعيم الزنجي الأشهر **مارثن لوثر كينج** صاحب الأيقونية الخَطابية (عندي حلم)، الجاز يأخذ الرفاق الثلاثة إلى هذا التاريخ الأسطوري ويوقظ فيهم الإحساس بإنسانيتهم وطفولتهم المفتقدة، مثلما تتلف أصواته أعصابَهم بنشازها الرائع.

وإذن فالبنية الهشة لنصوص الأضمومة أفضت إلى نص هجين يضّمن نويّات إستيتيقية مختلفة يجمعها ناظم الإيقاع الذي يرتفع نبضه إلى درجة الصخب كما في فن الجاز، أو مركزية الآلة الواحدة المنتظمة والهادئة كما في

الكونشرتو، تماماً كما هي حال النفس في علاقتها بالحياة، التي يتجاذبها النظام والفوضى باعتبارهما نتاج الصراع القائم بين نضال الأفراد الذين يحلمون بحياة أفضل يسودها نظام عادل وبين قهرية القوانين وإكراهات الزمن، وإذا كان المشاهير من قبيل يانيس ريتسوس ومارتن لوثر كينج قد استطاعوا أن يحدثوا أثراً كبيرا غير كثيرا من معالم مجتمعاتهم؛ بل والعالم فإن حيوات هامشية كثيرة تظل حبيسة إيقاع وحيد ورتيب، مستسلمة لتراتبية جبرية جعلتهم يعيشون قسراً وفق مقاساتها.

إيقاع الهامـــشي والعاطفي

تتعدد الحقول الدلالية والسياقات المعرفية التي يمكن أن توظف فيها لفظة (الإيقاع)، ففي الفيسيولوجيا يمكن الحديث عن إيقاع القلب، وفي الاقتصاد نستعمل اصطلاح إيقاع التنمية وإيقاع مؤشرات البورصة، وفي الميدان السوسيولوجي نجد مصطلحات من قبيل إيقاع المجتمعات وإيقاع الحياة... وفي جميع هذه المجالات لا تفقد اللفظة معانيها الأصلية التي تحيل على تناوب الحركات والسكنات وفق مؤشر الزمن، ولا يخلو هذا التناوب من صراع وتنابذ بينهما (أي بين الحركة والسكون) للضفر بأوسع مساحة ممكنة من الحضور كما لا يخلو أيضاً من توافق ممكن أيضاً، هكذا هي الحياة حين ترتبط بإيقاع القلب، وفي نص (روحان على سلم موسيقي) نجد ضربا لهذا التنابذ/التوافق في حركات وسكنات زوجين حبيبين أحدث البعد واللامبالاة شرخا في علاقاتهما، وفي لحظة تقييم خسائر هذا السكون القاتل قرر الزوج أن يحرك إيقاع الأشياء، لم يختر دخولا مباغتا وباردا إلى المنزل، عزف عن استعمال المفتاح واستعاض عنه بطرق الباب دقات إيقاعية مختلفة تحفل بالانتظار المتناغم مع دقات القلب التي تفضح خوفه وترقبه من ردة فعلها، تدخل الروح في سكونية أخرى مشوبة بالترقب القاتل والضاغط الذي يُوَلّد إحساسا فيه مزيج من

البهجة والتوتر، لتفتح هي الباب بفرح كاد يـصير صرخـة مدويـة تخلخـل تلـك السكونية النفسية الطويلة، ويتسرب هـو إلى الـداخل حيث مكانـه الطبيعـي محدثا حركة لا نهائية.

على غرار الزوج الحبيب المشغوف بالعودة إلى زوجته كان الجندي في نص (عزف منفرد على إيقاع البتر) يقطع مسافة طويلـة نحـو والدتـه تتقـاطع فيها إيقاعات مختلفة، إيقاع موال حـزين يرافقـه في الطريـق وإيقـاع أصـوات حذائه العسكري الثقيـل التـي تحملـه إلى سيناريو الحـرب (فطرقاتـه.../ عـلى الرصـيف/ أعادتـه قهـراً/ إلى هنـاك.../ هنـاك، .../ حيـث الوحـل.../ الوحـل.../ الأدران.../ وتلـــك الـــروائح.../ تلـــك الـــروائح العطنـــة كـــروائح الجلـــود المسلوخة...)ص57-58، هناك حيث الموت المحـدق وحيـث الجثـث المرميـة في كل مكـان، فالأصـوات المنبعثـة مـن حركـات الحـذاء تعيـده إلى صـور الحـرب البشعة التي لا ينقده منها إلاّ أصوات طرقات العكاز، الذي يستعين به للتقـدم نحن مراده، حين تطغى على أصوات الحذاء موقفـة تـدفق ألم المـاضي قبـل أن يزهر الأمل الأجمل مع سماع صوت الأم الشجي (تلـك المعزوفـة التـي رافقـت تكوينـه../ كينونتـه) ص65. وفي مقابـل قـصة الحبيبـين وقـصة الجنـدي الـذين يحفل إيقاع حياتهم بالتناوب بين الحركة والـسكون، فـإن الطفـل الـذي يلقـب بالعصفور الحارس في نص (هندسة عصفور على الأرض) هو حبيس إيقاع رتيب تغمره سكونية طويلة في عالمه الهامشي، إذ يقطن كوخا صغيرا يشبه عـشا بنـاه قطعة قطعة بمحاذاة مدخل عمارة قديمة، ويمارس بيع الجرائد طيلة اليوم غـير عابئ بأخبار المـشاهير والبورصـة والأحـداث الكرويـة التـي تخـبر النخبـة بهـا، مرتاحاً في كونه الخاص ومصغيا في الليـل إلى كـل حركـة أو نأمـة قـرب مـدخل العمارة، ساخراً، بهذا الصنيع، من هشاشة العـالم وقبحـه النـاجمين عـن سـلوك المتحكمين في صناعة هذه التراتبية الطبقية التي تضعه في قعرها، سالبة حقه في التعبير والبوح كما يعكس ذلك نص (الجدار) الذي اتخذه الكاتب رمزاً لتقويض محاولات الاعتراض والخروج عن المسارات المحددة سلفا، فالـذات المحوريـة في

هذا النص لم تكتف بالتأمل الطويل في الجدار؛ بل ارتكبت خطيئة ملامسته والإصغاء إلى جوهر الأشياء التي بداخله، وحين قررت قول ذلك للناس (شقَّ الجدارَ الهائلَ سيفٌ من ضوء/ضوء غريب/ضوء مشع/حارق/ خارق/ اخترقه من قنة الرأس إلى أخمص القدمين)ص24.

وعموما فإن نصوص (عزف منفرد على إيقاع البتر) تحتفي بالهشاشة التي تسم هذا العالم من خلال التبئير على الهامشيّ والإنسانيّ وإيقاع حركاتهما وسكناتهما، وهذا أفضى إلى بنية نصية هجينة يأتلف فيها الشعر والموسيقى والقصة والتشكيل في تواؤم مع ثيمات النصوص التي تنفرط فيها خطيّة السرد وزمنيته عكس ما أصلته البنية القصصية الكلاسية تجسيدا من الكاتب لهشاشة الكون الداخلي للإنسان في عالم يسوده نظام يسعى إلى السيطرة والتدجين الذي يسمع صوتا واحدا ووحيدا لكن لا يخطئه النشاز.

البنيات المخاتلة في
"اعتقال الغابة في زجاجة"[1]

إن الكتابة عند القاص أنيس الرافعي تبلغ درجة قصوى من التجريب الذي ينطلق عنده من نموذج خاص يسم أعماله ويجعلها متفردة، وهو تجريب واع بمقاصده وبآليات الكتابة أيضاً، وهي آليات طيعة في يده يصرفها أنى أراد ويشكل آفاقاً مختلفة لتلقي عمله، تحفز القارئ على الاجتهاد في البحث عن إمكانية قرائية ما وعلى التأمل أيضاً. وليس من المبالغة في شيء، القول إن المجموعة القصصية" اعتقال الغابة في زجاجة" تمارس تمنعا خاصاً ضد القراءة النقدية (التقليدية) وضد القراءة المتسرعة التي ترمي إلى تقرير دلالة خطية واحدة أو إدراك متعة لحظية آنية، فقصصها الثلاثة عشر تجاوز هذا النوع من التلقي المتعدد عشاقه، إلى البحث عن أفق نخبوي تمارس عليه الغواية المستفزة وتتحدى أدواته التأويلية وآلياته القائمة على تصنيف الأعمال ضمن خانات محددة سلفا: جيد / رديء، مطبق لقواعد السرد /غير مطبق لها.

وإن تحدي أدوات الرؤية النقدية (التقليدية) غاية مضمرة عند الرافعي لا يصرح بها، بيد أنها ترشح في كل بنية من بنيات النص المخاتلة، وكأننا أمام لوحة إرشادية، تجعل من كل قراءة نقدية محتملة مجردة من سلاح الحكم على العمل، إذ أقصى ما يمكن أن يصل إليه التلقي الواعي هنا، هو ممارسة هيرمونيطيقا ممددة للعلامات النصية. إننا إذن أمام عمل إبداعي يتخذ من التجريب (الكتابة ضد الأسلوب السائد والبنيات الراسخة) عنصراً حاسماً في ممارسة المخاتلة على قارئه وناقده أيضاً، المخاتلة التي تنبعث من

---

1 أنيس، الرافعي. اعتقال الغابة في زجاجة، منشورات التنوخي للطباعة والنشر،المغرب، ط 2، 2009.

الشكل والبنية والدلالة، وتلعب فيها المناصات والمقتبسات والإحالات دورا أساساً، إلى درجة التشويش على القارئ الذي يسعى عابثاً في نظم روابط منطقية صارمة للقبض على المعنى.

1) النصوص الموازية المخاتلة.

إن التجريب في كثير من الكتابات الإبداعية راهن على تغيير في الأشكال والبنيات، حتى إن كثيرا من الأعمال السردية (التجريبية) تأسست على التبديل في ترتيب العتبات النصية ظنا أن ذلك وحده قمين بإدراج المكتوب في خانة الأعمال الحداثية التجريبية، وهو ما يخالف فلسفة التجريب ذاته الذي ينبغي أن يشمل العلاقات الجدلية بين البنية والدلالة، وهذه العلاقة تبلغ درجة قصوى من التوتر في اعتقال الغابة في زجاجة. وهو توتر مبني على الخروج القصدي عن الوظيفة المرجعية التي تجمع العنوان بمتنه.

أ- العنـــــــــوان

إن أولى علامات التوتر هي التي يؤشر عليها عنوان المجموعة" **اعتقال الغابة في زجاجة** "، لأن من يمارس الاعتقال يمتلك سلطة فوضت له قانونا، ومن يُعتَقل يكون قد ارتكب جرما معينا، يفضي به إلى الاعتقال والحبس. فعلى مستوى القراءة الخطية (الخارج سياقية) يبدو هذا التفسير منطقيا ومطمئنا، بيد أنه يصطدم بطبيعة المعتقل ومكان الاعتقال، فالمعتقل هنا "الغابة" ومكانه " الزجاجة". ولعل تتبع البناء التركيبي والأسلوبي للعنوان أعلاه كفيل بإضاءة بعض من دلالته وكشف أولى خيوط المخاتلة فيه. أما تركيبيا فجاء العنوان جملة اسمية مندرجة ضمن نسق الجملة المحايد، حيث يتقدم المبتدأ (اعتقال) يتبعه الخبر الذي جاء شبه جملة (في زجاجة) هذا النسق المحايد

نحويا، وظف على سبيل المجاز لا الحقيقة بلاغة وأسلوبا، لانفراط عقد المناسبة بين المسند والمسند إليه، ويدعى هذا التوتر بين مكونات التركيب في الأدبيات النقدية الحديثة انزياحا، فمكان الاعتقال(الزجاجة) غير مناسب هنا لحجم المعتقل(الغابة). والقارئ هنا يدرك أن تلك الدوال تتجاوز معناها الحرفي إلى آخر مختف تحت إهاب النص.

يذهب الأستاذ **لؤي حمزة عباس** في تقديمه للطبعة الثانية من المجموعة إلى أن العنوان الذي" يعتقل الغابة في زجاجة لا ينفصل انفصالا كليا عن إرث القص القصير"، مقارنا بين عنوان المجموعة، قيد المقاربة، وقصة إدغار آلا ن بو "رسالة وجدت في قنينة" معتبراً أن العنوان يشير إلى الممارسة القصصية ذاتها (فالنص القصصي، على قصره واكتفائه، غابة لا تنتهي عند حدود الكتابة) (تقديم المجموعة ص 13). إن الغابة في العنوان إذن تعادل الكتابة القصصية واعتقال القصة تكسير لألفة هذا الجنس الطليق، لكن هذا التفسير الذي ينطلق من الشكل الكتابي أساسا لحد دلالته، يمكن أن يمدد إلى أفق أرحب بالتبئير على الدلالة التي يمكن أن تضاء بالبحث في علاقات العنوان بمتنه.وإذا استندنا إلى مفهوم العنصر المهيمن الذي قالت به الشكلية الروسية، فإن الإشارة إلى الكتابة السردية لم تكن إلا في قصة واحدة هي "الزجاجة": القصة المفتتح المرفقة بعنوان فرعي **(مساهمة في تدمير الإيقاع)** وهو لا شك إيقاع القص القصير، و(التدمير) الواعي طبعا هو إوالية تجريبية أولى، وقصة الزجاجة هي أشبه بتمرين قصصي، إذ ما يلفاه القارئ هو جمل سردية متفرقة مكررة لا ينظمها رابط دلالي، وكأن الرافعي، أو هو قصده فعلا، أن يشارك قارئ مجموعته في اللحظة التي لا يعرفها (أي القارئ) إلا عبر وسيط خارج النص (حوار مع الكاتب مثلا) وهي تشكل العمل الإبداعي وصناعته، وفي هذا التمرين القصصي تحضر جملة مثيرة " شخص يمسك بذراعي كل مرة أحاول أن أكتب: ضفادع على العشب، أصابع على البيانو. ... "(المجموعة ص 21) ، تشير إلى مواجع الكتابة وصعوبتها، فلكي تكتب عليك أن تقاوم مثبطات كثيرة بعضها

خارجي وغالبيتها جواني، ولعل الرافعي حين وظف كلمة شخص، وهو العارف باللغة التي يمارس التدمير الواعي عليها، يؤشر على كثرة هذه المثبطات وسطوتها، تلك التي لا تقتصد في الضربات ويُجهَل مصدرها، تماماً مثلما نطلق صفة " شخص" على كل ما نجهل هويته أو نود إخفاءها، لكنها ضربات لا تمنعه من أن ينثر كلماته على طريقة " جاكسون بولوك" الرسام الأمريكي الذي عرف بتجريديته، تجرد عن الواقع المبتذل والتعالي عليه وعن المادة ورمي حجر في ماء النفس والروح يرجهما ليفصحا عن المكنون المختفي.

تأسيسا على ما سبق تكون قصة "الزجاجة" مفتاحا دلاليا لتمثل مفهوم السرد عند الرافعي، إنها أقرب إلى مقدمة الكتاب من كونها قصة، لكنها مقدمة آثر أن يجعلها متفردة يلمح فيها لتمثله دون أن يصرح مراهنا هنا على حذق قارئه، يؤكد ذلك أنها جاءت مستقلة في قسم موسوم باسمها، بالمقارنة مع أقسام المجموعة الأخرى وهي:

- القسم الثاني / الغابة، وتتضمن خمس قصص هي: الشاطئ، الصدع، الزوبعة، الكابوس، والقربان.
- القسم الثالث / في قسم آخر من الغابة، تتضمن العدد نفسه من القصص: الخزاف، المايسترو، البالون، الساق والنهر.

- القسم الرابع /بعيداً عن الغابة بأمتار قليلة وتتضمن قصتين: رؤية السمكة (قصة تكعيبية) ورؤيا العنكبوت (كتابة ضد الأسلوب).

ب- التجنيس

هناك عنصر آخر على قدر كبير من الأهمية وهي العبارة التجنيسية للعمل " قصص صوتية"، والملاحظ أن الرافعي يصر في أعماله القصصية على عبارات تجنيسية توضح القصد من عمله: مجاميعه القصصية:

- فضائح فوق كل الشبهات (قصص مشتركة)

- أشياء تمر دون أن تحدث فعلا (تمارين قصصية)
- السيد ريباخا (تعاقبات قصصية)
- البرشمان (ملاحظات قصصية)
- علبة الباندورا (متتاليات ما بعد سردية).

والصوت في حد الأدنى همس و في حده الأعلى صراخ. وإذن، صوت من تحاول القصص إيصاله؟ هل هو صوت الغابة بوصفها معادلا رمزيا للذات والنفس؟ وهل يمنع اعتقال هذه الغابة (النفس أو الجسد موضوعا) في الزجاجة (القصة باعتبارها شكلا إبداعيا) من وصول الرسالة أم إنها على العكس من ذلك قناة موفقة في إيصال هذا الصوت؟

إن القصة عند الرافعي تتخذ من اللغة المربكة المتشظية قناة رئيسة، وهي لغة تثير الانتباه إليها قبل الدلالة الممكنة الحافة بها، وهو بذلك يدعونا إلى اكتشاف عالم القصة وسراديبه قبل الموضوع، من أجل أن يدفعنا إلى تبين السبل التي يتشكل بها العمل القصصي، ولعل ذلك ما يفسر استعانته بمقابسة أمبرطو إيكو في مفتتح القسم الثاني من المجموعة المعنون بالغابة، تقول المقتبسة: "هناك طريقتان للتجول في الغابة: إما أن نسلك طريقا واحدا للخروج بسرعة أو طرقا متعددة نتسكع من خلالها لنعرف كيف تتكون الغابة، ولماذا يسمح لنا بسلك بعض السبل، وتسد في وجوهنا سبل أخرى" (ص 23) .

والرافعي اختار السبيل الثاني ويدفع بقارئ مجموعته إلى تبني الاختيار ذاته حتى يدخل عوالم الغابة باعتبارها معادلاً موضوعياً للقصة كشكل كتابي وكموضوع أيضاً. واستنادا إلى مفهوم العنصر المهيمن وبعيداً عن الشكل الكتابي يمكن القول إن المجموعتين تتناولان موضوعتين مركزيتين:

- الأولى: تهم ما هو ذهني سيكولوجي في الإنسان
- الثانية: تهم الإنسان باعتباره جسداً.

تجـد الموضـوعة الأولى حـضورها المكثـف في القـصص الخمـس مـن قـسم الغابة، والموضوعة الثانية في القسم الثالـث الـذي عنوانـه " في قـسم آخـر مـن الغابة ".

2) الماهية المجردة للإنسان (النفس والذهن)

في قصة "الشاطئ" المقسمة لقصتين فرعيتين هما التركيبة الثلاثية وساعة الرمل: يسجل أول حضور لدرجة معينة من الصوت وهو الصراخ الذي مـصدره السارد الذي يضخ في كل مرة جرعة أكـبر منـه حتـى يتغلغـل في روح شخـصية مجهولة يخاطبها بـضمير المخاطـب (أنـتَ)، وهـي شخـصية تميـل إلى ممارسـة الصمت، وانشغالها الوحيد يتجسد في إزاحة آثار الصراخ المنبعث بقوة حتـى لا يلتصق بذاته أو إحـدى ممتلكاتـه، لكـن ورغـم وكـدها (الشخـصية المجهولـة) الكبير لتحقيق ذلك تعجز، لتستسلم لكومـات أكـبر منـه وللحلـم أيـضاً. أمـا في القصة الفرعية ساعة الرمل فيـتلاشى الـسارد وصراخـه، وينكمـشا ويتـصاغرا في الحلم، وتلقي به يد مجهولة إلى الأكواريوم ليسبح مع سمكات صغيرات تتحول بغتة إلى قروش تتعقبه بعد أن يتحول الأكواريوم نفسه إلى بحـر كبـير، محـاولا الإفلات منها متأكدا " بكل ما فيه من قوة اليأس أنه في اليوم التالي سوف يصل. .... سوف يصل حتما "(ص 27) .

إن هذه الأحـداث تجـري في حلمـين مختلفـين: الأول يمـارس فيـه الـسارد /الشخصية الصراخ الكبـير، والثـاني ينـذره للـصمت وللنجـاة مـن المـوت الـذي يتربص به: هذا الذي له صورة عيون زجاجية وأسنان كبيرة تجيء في عجالة بـلا صوت، فالصمت إذن معادل للموت، والصراخ معـادل للحيـاة وجرعـات كبـيرة منه تشبث أكبر بالحياة وجنوح نحو الأمل الـذي يجعـل الـنفس في منـأى عـما يعكر صفوها ويشوش على بنائها، لكن غالبا وضد كل التوقعات يحدث أن يقع الصدع، وهو صدع داخلي بالأساس، حدوثه المباغت يقود السارد/ الشخصية إلى

مغامرة النبش بحثا عن مركزه، تماماً كما يفعل باحثو الجيوفيزياء مع بؤرة زلزال مدمر، الاستمرار في البحث يقود إلى وجود وحوش كثيرة غير مروضة في النفس، وأصوات متخفية تحمل غير يسير من الأنين والألم، يشعر ذلك السارد بالخوف فيحسم أمره على العودة من حيث أتى.إن نص الصدع يعادل بين رحلة البحث في النفس (مسكن الأشخاص) وحتمية الموت، الموت ذاته الذي تهرب منه الشخصية في كل مرة متخذة من الصراخ سلاحا، لكن كل نبش لا يأتي من فراغ بل غالبا ما يتحرك بعد زوبعة ذهنية بدرجة مركزية متصلة بالذات وبالجوف" إنها أنت وأنت هي" (ص 35)، زوبعة تستدعي فقط إغماض العينين بحجم يعادل الميتافيزيقا ويعادل الحلم بالضرورة، ولذلك تفسيره الذي سنعود إليه في اللاحق من هذه السطور.

3) الجســـــد

يحضر الجسد باعتباره محددا لماهية الإنسان في القسم الثالث من المجموعة بخاصة في قصتي الخزاف والساق: فالخزاف، في القصة التي تحمل الاسم نفسه، يحاول إعادة صنع وجهه متسلحا بأدواته ودولابه الدوار والصلصال وكثير من المخيلة، حتى يتخلص من ذمامة وجهه ويعوضها جمالا تصنعه أصابعه، بيد أنه وفي غفلة منه ينفلت الوجه الجديد، بعد أن يكتمل، من الدولاب المتحرك، يرتطم بالجدار منكسرا، ويكتشف الخزاف عجزه بعد أن يتذكر أن يديه الاثنتين مشلولتان. وفي قصة الساق تبلغ التراجيديا قمتها حين يعطي العاشق محبوبته رجله اليمنى الحية التي جزها بمنشار عربون حب بعد أن تركت هي رجلها الاصطناعية لديه لأسبوع كامل دلالة منها على العشق. أما في قصص النهر والمايسترو والبالون، فالجسد يواجه الموت كما هو حال الرجلين اللذين يمحقهما القطار في "النهر" أو الرجل الميت الذي تتنشق زوجه بعض أنفاسه من البالون الذي نفخه، أو يصنع الجسد الموتَ كما في

قصة المايسترو حيث الثور يشق قيد اللحن في السيمفونية ويتوجه ليمارس القتل ضد رواد الصالة.

إن الموت هو قدر شخوص المجموعة وهو المطلوب الذي ليس بمقدورها مصادرته، يطاردها في الحلم و يرهبها في كل حركة ترمي إلى الإمساك بخيوط تكشف مكنون النفس: هذا الجانب الغامض جدا من ماهية الإنسان. والملاحظ أن غالبية الأحداث في المجموعة، إن لم نقل كلها، تجري في الحلم، وهي بذلك أحداث يمكن الجزم في تخييليتها، وتعاليها على الواقع وشروطه. ففي الحلم ينفرط نظام العقل ومعياريته، وينطلق اللاشعور بعد أن تنفك قيوده ليصنع عالما جديدا، متناقضا، فوضويا: عالم " الكاوس" الذي يعوزه المنطق (اللوغوس)، فتبدأ النفس في تسجيل ذبذبات مختلفة عن ذاتها وعن العالم على نحو تلقائي ومركب أيضاً. وليس من المصادفة إطلاقا أن تكون القصص غالبيتها مرتبطة بالحلم، لذا فإن نفحة السريالية surréalisme تبدو جلية تؤطر هذا العمل باعتبار الاشتغال بالحلم أحد أهم ركائزها. والإبداع عند السريالية يحدث في زمن يتحدد بين اليقظة والنوم، في مرحلة ما البين، وهو نفس زمن أحداث قصص المجموعة يقول السارد في قصة (الزوبعة) " فجأة وبعد أن أضحيتَ، بضربة مزاج غير منتظرة، ضالعا في وسط الخطر المختل الذي يتفانى في تأدية وظيفة القتل على امتداد هذا الشارع بالذات توقفت وأغمضت عينيك. أغمضتهما بعمق يعادل الميتافيزيقا حتى ترضخ لظلماتك" (ص33).

إن إغماض العينين بحجم معين هو ملامسة الماوراء الذي يعادل مفهوميا اللاشعور، مادام أن فضاء الأحداث هو النفس، هو ما يعجل بحدوث الزوبعة الذهنية باعتبارها الحيز الرئيس الذي عبره تدرك الذوات ويفهم تناقضها ويتمثل بعض من وحوشها الكاسرة، لذا يوصي السارد نفسه بعد أن يستعمل ضمير المخاطب (أنتَ) بأن ينقاد لإغماضة العينين قائلا "لا تفتح عينك مطلقا حين سيتقدم منك الآن في وسط ذلك الشارع، أحدهم ما ويربت على كتفك،

فتتلاشى الزوبعة" (ص 35): أن يربت شخص ما على كتف الشخصية يعني أن تزول مرحلة المابين الضرورية لاستمرار الزوبعة. انتهاء الحلم أوقف غالبية أحداث القصص في المجموعة أو نهاية شخوصها كما هو حال الشخصية الرئيسة في قصتي "العنكبوت"و"الشاطئ" حيث انتهت القصة بعودة الوعي ومن تم العودة للواقع، أو قصة "الكابوس"التي عجرت فيها الشخصية عن تحقيق القفزة الضرورية من الكابوس إلى اليقظة فأجهز الموت عليها. والقصة تتخذ من الأشياء (التافهة) وغير ذات القيمة أدوات للحبكة السردي كالساق والزجاجة والبالون ,,, وهو دأب السرياليين عموما، أندري بروطون و بول إليار وأراغون والتشيكليون أمثال دالي.

وإذن لن يكون ربط هذه القراءة بين بعض آليات الكتابة السردية عند الرافعي وبين السريالية رغبة عند كاتبها في تأطير العمل ضمن توجه فني أو أدبي معين؛ لأن الفن، والفعل السردي جزء منه، يند عن التصنيفات القبلية أو البعدية، ولكن لإضاءة الغموض الكامن في كثير من الأحداث والتنبيه على خصوصيته، الغموض المحمود في كل عمل إبداعي شعريا أم سرديا، الغموض الكائن في العلاقات بين العنوان الرئيس والمتن برمته، بين العناوين الداخلية وقصصها، بين القصص ومراجعها البصرية، بين أقسام المجموعة والمقتبسات التي تتقدمها. وليس من باب المجازفة القول إننا في حضرة " اعتقال الغابة في زجاجة "، لا ينبغي أن نتسلح بذبابات مفهومية مخيفة لمقاربة المجموعة فهي غير ذات جدوى هنا، بقدر ما نحتاج إلى ما يسميه الكاتب نفسه في قصة "النهر" "بالجاذبيات المتوازنة" لكي نتماهى مع النص في حلم واحد ونتداعى معا ليكتشف كل منا الآخر، ويفصح كل واحد عن ماهيته بتدرج.

"سيمــفونــية النـــوارس"[1]
سحرانية المكان والذاكرة

إن المسافة بين النصوص وبين الشرط المرجعيّ في أضمومة (سيمفونية النوارس) للقاص محمد معتصم تبدو مقلصة إلى أبعد الحدود، حتى لتبدو الكتابة تنويعاً للمرجعيّ، إذ يتم تسريد الذات في علاقاتها المركّبة بالأشياء والمفاهيم والأشخاص والأفضية، اعتماداً على الذاكرة بوصفها مدونة خاصة يسترفد منها السارد كلّ ما بوسعه أن يشيّد، بوساطته، عوالمه النصيّة التي تكتنز، في النهاية، رهاناته ورؤاه. من ثم يصير الواقع، بتلويناته وأحداثه وإشراطاته المستقلة ظاهريا، مشوباً بوجهة نظر السارد وخاضعاً لاستراتجيات التفكيك التي يعملها، أي السارد، في انتقاء ما يلزمه من مدونته وما يعنيه منها بالدرجة الأولى. من هذا الضوء يمكن القول إن العوالم التي تقترحها قصص (سيمفونية النوارس) مشدودة إلى عنصري الذات والمكان، وتنفرز عن العلاقة بينهما علاقات نووية مستتبعة: العلاقة بالأشخاص، بالكتابة، والعمل.

سحرانية المكان

إن دلالة المكان في مجموعة (سيمفونية النوارس) لا تتحدد إلاّ من خلال علاقته بالذات التي، مهما تلونت الضمائر المحيلة عليها، إلا أنها تبقى، في النهاية، ذاتا واحدة بمواقف وتصورات مختلفة، فاختلاف ضمائر الحكي في المجموعة لا يقوم دليلا على تعدد الذوات بقدر ما هو إشارة إلى انفتاح الذات

1 محمد، معتصم. سيمفونية النوارس، منشورات دار الوطن، الرباط، ط1، 2013.

الواحدة على ممكنات الوجود المُشرعة. والمكان ذاته المقترح في الأضمومة مكان مركزي لكنه ملهم ومحفز على السفر الواقعي والتخييلي. ولعلّ عنوان الأضمومة يشير إليه علاميا بمفردة (النوارس) التي صارت معادلاً لفضاء موكادور (الصويرة)، ولا شك أن القوة الترميزية لطائر النورس الممثلة في سمات الصفاء (اللون الأبيض) والخيال (التحليق الآمن والحر) هي التي حفزت محمد معتصم على اختيار المفردة بدلاً من إمكانية أخرى متاحة ودالة، مثلا، هي (مدينة الرياح) أو أن تكون المفردة عارية ومباشرة مثل (موكادور أو الصويرة). لكنها إمكانات لم تكن لتعبر عن المقصود أو تقترب منه، بله أن تؤاخي مفردة شاعرية وموسيقية كسيمفونية، بما تضمنه الكلمة من تجوهر جمالي وإنساني، فلا نعجب إذن، أن نعرف أن جزءها الأول Sym يعني في الجذر اللغوي اليوناني (معاً) أو (مجتمعين)، أي أن نكون معا بما تستلزم هذه المعية من تناغم وتماهٍ. تناغم بين الذات والمكان، يقينا، الذي لا يتحول إلى رتابة؛ لأن السيمفونية نفسها تقوم على حركات يتناوب فيها البطء والسرعة بما يقف ضدا على الهدوء الآمن والقاتل في آن.

ها نحن نرى أن المكان يصنع المعنى والرهان أيضاً، فموكادور لا تحضر باعتبارها فضاء مؤثثا للأحداث، أي مجرد تنويع يمكن الاستغناء عنه بفضاء آخر دون أن يضرّ ذلك بجوهر الحدث، بل يغدو، في هذا السياق، عنصرا عضويا حاسما تنفرز عنه مجمل علاقات الذات، ومنها الحب الهارب، ففي قصة (سيمفونية النوارس) التي نسبت إليها الأضمومة، نلفى أن المكان كان تعويضا رمزيا عن غياب المحبوبة يقول السارد (عندما غادرَتْه (هي) إلى غير رجعة. لفه حزن عميق إلى غير موعد، التزم بيته بالسقالة القديمة، فوق السطح قريبا من النوارس لعلها تزيل عنه الحزن والكآبة) ص38. هو فضاء موكادور يقينا الذي تصير أمكنته حضوراً لغياب، ذاكرة تقاوم النسيان، وتعويضا عن المنفلت، لكنه، أيضاً، يجسد استشرافا للأمل والفرح مهما كان

مؤجلا أو حتى مستبعداً، يقول في نص (عتمة)" كنت أحلم بفضاء تمتد أبعاده داخل القلوب يمارس أحلامه علانية في فضاء داخلي مكشوف مع بشر من نفس الكوكب الوجداني"ص15 و16. وهنا ترشح الرغبة في جعل الفضاء مكملا للقلب ومندغما معه في الإحساس بالأشياء وتلمس دخيلتها، لكن الحلم يضيق أمام عنت الأفضية الصغيرة التي تمارس رقابتها وقسرها على الذات حتى لتنكفئ، أي الذات، على نفسها ولا تمتد، وحده الخيال هو السبيل الأوحد للسفر بعيداً عن ضيق الفضاء (المقهى في القصة) يقول في النص نفسه" وكنت أغمض عيني وأترك حاسة الشم تقودني إليها فحواسي لن تخطئ أبدا أريج عطرها الكوني"ص17. إنها الملهمة التي أبصرها السارد/ الذات من خلف زجاج المقهى وتعقبها قبل أن تختفي ولا يمسكها كما دائما، هي جزء من سحرانية الفضاء وإلهامه المنفلت الدائم، وترميزا عن التحليق الحر تماماً كما النوارس التي تسخر من الأقفاص، إذ مثلما لا نتخيل أن نرى نورساً في قفص يصعب أن نتخيل كاتباً محاصراً بسلطة الفضاء ومستسلما لضجره المقيت.

هوس الكتابة وهمومها

إن هناك الكثير من النصوص التي يضمنها أصحابها موضوعة الكتابة، إما بالحديث عن عنتها أو آفاقها أو حتى تقنياتها عبر تقنية الميتا- سرد، لكن في سياق أضمومة سيمفونية النوارس تتبدى الكتابة كما لو أنها جزء مما ينبغي أن يوثق، لأنها، أولا، عنصر أساس في الذاكرة، ولأنها، ثانيا، الوسيلة الأهم للانعتاق من ربقة الفضاء وضيقه أحيانا، وبالتالي فإن الملهمة في نص (عتمة) السابق قد لا تكون سوى قصة منفلتة وهاربة من الحد النصيّ. والتفكير فيها وسبل القبض

عليها وزجها في نص مفتوح هو وكد الذات التي تستسعفها للتحليق خارج الدائرة المغلقة للفضاء وحبائل العمل وإكراهاته، ولعل قصة (اللجنة الأخرى) التي تحكي عن مدير توصل بخبر عن زيارة لجنة نيابية مدرسته، فظل اليوم كله ينتظر تلك الزيارة الموعودة بترقب قبل أن يكتشف أن الأمر كان مقلبا، ليلوذ بلجنة أخرى هي رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم كتعويض عن تعب اليوم، بل الحياة كلها، واللجوء إلى القراءة في ظرف عصيب وضاغط مثل الذي مر به المدير، لن يكون إلا سخرية أنيقة وتطلعا إلى صفاء لا يوجد إلا في التخييل، أو قد تكون القراءة تساميا على وهن الجسد كما في قصة (رؤى) حيث يقرأ بطل القصة المريض بالسرطان رواية (العار) لكوتسي، تقول الشخصية المحورية (استمتعت بهذه الرواية الجميلة التي كانت تنتشلني من الألم والمرض) ص52. غير أن الأمر لا يكون طليعيا دائما، إذ الكتابة نفسها قد تكون مدعاة إلى الدخول في عاصفة من الهواجس المتعبة للروح والبدن، ففي قصة (انتظار) يسافر شاعر إلى العاصمة لكي يقدم ديوانه إلى اتحاد الكتاب لطبعه، لكنه يضطر إلى الانتظار طويلا ثم يستقبله الرئيس ويطلب منه كتابة طلب في الموضوع وبعض الإجراءات البيروقراطية قبل أن يتوصل بعد ذلك برد جاف وسريع تخبره فيها السكرتيرة أن الاتحاد رفض طبع ديوانه، والقصة تضع اليد على مشكلة الاعتناء بالأصوات الكتابية الشابة وعدم تشجيعها بل وإحباطها.

إن الكتابة أيضاً، استنادا إلى طبيعتها المضادة للتنميط يمكن أن تسوق الذوات السردية إلى أفعال جنونية كاملة، كما في قصة (geste de parfum) حيث يستثير عطر أخاذ بطل القصة لدرجة يرغب معها بشدة في خنق الفتاة الجميلة التي تجلس قبالته في مقصورة القطار، ويتخيل فعل ذلك حتى ليحس بسحر العطر، على نحو يذكر بمغامرة

جون بابتيست غرونوي بطل فيلم (العطر: قصة قاتل) المجسد عن رواية تحمل العنوان نفسه للكاتب الألماني باتريك زوسكيند، ولحسن الحظ أن بطل قصة معتصم يستفيق من تخيلاته المجنونة على عكس غرونوي الذي فعل ذلك حقيقة وفتك بعذروات كثيرات لصناعة العطر السحري. على الطرف الأقصى (الأقسى) من الجنون تحضر الكتابة كشكل توثيقي لأحداث واقعية كما هو شأن قصة (WC) التي تدمج خبرين صحفيين في حبكة واحدة، الخبر الأول هو سكن أسرة مغربية بكاملها في مرحاض مع استصدار وثيقة حكومية تثبت المرحاض عنواناً (لسكنها) والخبر الثاني إعلان مزاد لبيع مرحاض الكاتب **دي سالنجر** الذي وصلت ثمنه إلى رقم فلكي هو مليون دولار. في مفارقة كافكاوية لكنها تخز بشدة.

هكذا تصبح الكتابة والمكان والذات بنيات نصية في عالم الأضمومة التخييلي، لكنه في النهاية تخييل تتقلص المسافة بينه وبين الواقع، أي الكائن، لأنه يستند على الذاكرة التي تمده بكثير من الأحداث الواقعية، لكنها أحداث مستقطعة من مدونة كبيرة، لذلك فالموثق في الأضمومة هو ما أهم يعني الكاتب الذي أمده إلى سارد حذق ينتقل بخفة بين الذاكرة والواقع والخيال.

"سرقـــات صغـــيرة"
نزعة التدمير عند الإنسان المعاصر

تكمن سحرانية القصة القصيرة في كونها تبئر، بإيجـاز دال، عـلى الإنسـاني في تعدديته، عكس الرواية التي تختار نماذج بعينها وتتتبعهـا تفـصيليا. بيـد أن تعددية النماذج الإنسانية والاجتماعية في القصة القصيرة لا ينفي عنها انتظامية الرؤيا التي يرتضيها صاحبها. وإن القارئ لمجموعـة **(سرقـات صـغيرة)** الـصادرة عـن دار الـشروق المـصرية في طبعتهـا الأولى سـنة 2011، للأكـاديمي والـروائي والقاص الكويتي طالب الرفاعي، يجد صدى ممتدا لانتظامية رؤيا فنية وثقافية تراهن على ملامسة الخفي والمضمر في العلاقات الإنسانية والاجتماعية المعتملة داخل مجتمعاتنـا العربيـة. وإنهـا لعلاقـات معقـدة، فعـلاً، يرمـي الرفـاعي إلى نمذجتها تخييليا.

أطروحة القارئ

إن التبئير على ما يعتمل داخل المجتمع من تحول في العلاقات والقـيم لهو من صميم وظـائف القـصة القـصيرة، لكنهـا تقـدم في عـالم تخيـيلي بأبعـاد رمزية يقوم على تقنيات سردية متنوعة، ومنها تقنيـة المماثلـة التـي نجـدها في نص (فوووق)، حيث استثمر السارد/الـذات لعـب ابنتـه بالبـالون ليـؤشر عـلى شيوع ثقافـة الخـواء الفكـري والقيمـي عنـد الإنـسان المعـاصر الـذي يحتمـي بالادعاءات المكذوبة لتحقيق حضور إعلامي يحقق شـهرة زائفـة وهـشة، وهـو حال عبدالـلـه الذي يطلق عليـه الـسارد اسـم (العُبُـد) تـصغيرا وتحقـيرا، وهـو

شخص دون تكوين علمي أو أكاديمي معتبر لكنه استطاع أن يصير شخصية معروفة ويقدم نفسه خبيرا في علم الإدارة.

إن أحداث هذه القصة يمكن أن تقرأ من وجهتي نظر، الأولى خاصة بالسارد، وهي تحاول أن تقدم شخصية عبدالله بفائض من السلبية، التي من أوصافها الترامي على اختصاصات تحتاج تكوينات عالية وشهادات معترف بها، كما اتّصامها بالفضول وأخذ معارف سطحية من خلال حضور لقاءات المتخصصين لاستغلالهم، أما وجهة النظر الثانية فيمكن بناؤها بمنطق التضاد، عبر تخيل قارئ له أطروحة مختلفة في الموضوع، وهذا القارئ قد يفترض أن الشهادات والتكوين الأكاديمي هما شرطان لازمان ولكنهما غير كافيين للوصول إلى مراحل متقدمة في ميدان ما وامتلاك صفة الخبير فيه. صحيح أن هناك الكثير من المترامين والمدعين الذين يملؤون الفضاء مستغلين غياب/ أو تغييب ذوي الكفاءات الحقيقية، إلا أن ذلك لا يمنع أن هناك حالات أصحابها استثمروا تكوينهم المحدود وانطلقوا به إلى الحدود القصوى للخبرة والتمكن في الأداء. إن هذا القارئ صاحب الأطروحة النقيض قد لا يروقه قول السارد لعبدالله حينما أخبره أنه أنشأ مكتبا استشاريا خاصاً بالإدارة وأن صار له كثير من المنتسبين (ماذا تقدم لهم؟ سألته هازئاً، آخر أساليب علم الإدارة !!!) بينما كان جواب عبدالله جادا (**الشهادة ليست كل شيء**) ص 25. وفي سياق آخر قال ردا على وجود عبدالله في اجتماع إداري لشركة السّارد (**ما علاقة العُبُد باجتماعنا؟**) ص26.

إن الملاحظَ أن ما يصنع تفوق عبدالله هو حركيته المشهودة التي يشير إليها السارد باستهزاء وتحقير، لكنها ذات قيمة عالية، فعبدالله يصنع العلاقات ويجيد الوصول إلى الأشخاص ويحافظ على علاقات جيدة معهم، وهذا يفيد أنه إداري ومدبر ماهر بالممارسة، أما السارد فيكتفي برفضه ومحاولة إقصائه دون أن يظهر قدرة على المنافسة. إن كلمة (**فوووق**) المختارة للعنوان في القصة هي

مقصد السارد في مماثلة حال عبدالـلـه بالبالون الفارغ من الداخل، لكن معنى ضدياً قد يكون ملائما لعبدالـلـه هو الوصول إلى الأعالي والرتـب الـسنية بفعـل عمله الميداني واجتهاده بدل الاكتفاء بسلطة الشهادة التي قد تكون عائقا أمام كل محاولة للتعلم والتطور.

ديكتاتورية الشكل

وثمة نـص آخـر يتـصل بفكـرة الفـراغ والخـواء الفكـري والروحـي عنـد الإنسان المعاصر الذي تستحكم فيه ديكتاتورية الشكل والمظاهر بدل الجـوهر الإنساني، هو (**بالونات**) الذي يتتبـع فيـه الـسارد شـيوع ظـاهرة الـسمنة التـي جعلت من الناس أشـبه بالبالونـات المنتفخـة التـي تحلـق في الـسماء، وحيـنما يسأل السارد صديقه أبا جاسم عن سبب سمنته يكـون الجـواب " **أنهـا سـمنة الوجاهة**" ص66. وهكـذا تـصير الـسمنة ذات الأثـر الـصحي والـشكلي الـسيّئ عنصرا يمنح امتيازا اجتماعيا، والـسارد ينبـه عـلى شـمولية الظـاهرة واجتياحهـا لفئات واسعة من المجتمع سـواء تعلـق الأمـر بابنتـه الـصغيرة أو بأصـدقائه في الديوانية أو برجل البنك الذي كان يرغد ويزبد على موظـف الاسـتقبال الأنيـق كلاما وسلوكا، أو زميلة الدراسة السابقة (**نوال**) أو بجموع النـاس الـذين رآهـم من نافذة مكتبه يتطايرون أزواجا وأفرادا... وفي نسق كهذا تتحكم في العلاقات أقانيم مغلوطة، إذ قلة الذوق سمتا ورسـما وعـدم الاحـترام المقـرون بالـسمنة المعيبة تصير عناصر تـضمن لـصاحبها سـموا، وهـو في النهايـة تـسام مكـذوب، وينبئ عن فقر قيمـي خطـير، كـما هـو حـال رجـل البنـك الـذي رفـع العبـارة النسقية في وجه الموظف المسكين (**اخرس، ألا تعـرف مـن أكـون؟**). التـي تجـر خلفها نموذجا اجتماعيا يقوم على التراتبية الطبقيـة التـي تبـيح لمـن يـستقوون بسلطات معينة التصرف دون خوف من رادع قانوني أو خلقي.

وفي هذا النص، أيْ نص بالونات، يبدو السارد/ الذات، بعكس السارد في نص (فووق)، ذا رؤية حكيمة تضع اليد على انفلاتات سلوك الناس وعلاقاتهم، لكنه معني أيضاً بالظاهرة من حيث دعوة زوجين له بأن يحذو حذو الجميع، وفي هذه الحال يمارس النسق الاجتماعي ضغطه على الأفراد المختلفين والمنشقين عن سلطته حتى يلتحقوا بنظامه القاهر القائم على تراتبية محسوبة وفق موازين خاصة للقوى تكون فيها الكلمة العليا لمن يستطيع ممارسة الإذاية على الآخرين والتحكم في مصيرهم، ولعل نزعة الإذاية والتفكير السريع في التخلص من كل ما يزعج، تتجلى بشكل قوي في نص (ذبابة)، حيث تبحث الشخصية الرئيسة وهو كاتب مقالات عن منشّة ليقتل بها ذبابة أزعجته ومنعته من التركيز الضروري لإكمال مقالته، وفي كل مرة يحدث ما يمنع ذلك قبل أن يكتشف في النهاية أن فكرة التخلص من الذبابة غير سليمة، وأن الأمر يتعلق بحظ عاثر قادها إلى مكتبه، وأن كلَّ الحلِّ وأبسطه وأرقاه أن يفتح النافذة لتطير بعيدا (لم **تطق البقاء مسجونة هنا. تريد الخروج لضوء الحياة. لن أقتلها، سأعينها على الخروج)** ص77. لقد كانت هذه الإشراقة إدراكا لمعنى الكتابة الحقيقي المعادل للحياة لا القتل الناجم عن تعطيل كلي للعقل والخيال، ولو كان قتل ذبابة.

ومثلما ينقُد السارد في القصص أعلاه العلاقات الاجتماعية، فإن نصوصا آخر راهنت على ملامسة تهميش الإنساني والأساسي والاهتمام بالشكل، مثلما هو نص (جناح ملكي) الذي تهتم فيه العائلة بأدق تفاصيل استقبال المسؤول الذي سيزور الأب المريض في المستشفى الخاص بدل الاهتمام بالأب نفسه ومواساته والحرص على صحته. إن الأولويات في هذا السياق تتغير لصالح المظاهر الخداعات وإرضاء الآخرين وذوي الشأن العالي والحرص على إخراس الألسنة المنتقدة مع تغييب مطلق للإنسان الذي هو الحلقة الأهم من كل ذلك، تقول الساردة التي كانت تخالف تصرفات العائلة (لحظة ركبت سيارة، شعرت أن شيئا من رائحة أبي صحبني، ولحظتها تمنيت أن أعود إليه وأقبّله)

ص 53. إنه الموت الرهيب الذي يحذق بالأحبة من كل صوب ويهددهم بالغياب، وهو موضوعة أساس في نص (سرقات صغيرة) الذي اختير عنوانا للإضمامة القصصية برمتها، وفي هذا النص يحاذر السارد/ الذات " ناصر" النوم خوفا من أن يسرق عمره كما سرق عمر والده ولا هو يزال في سن التاسعة، لذا كان يكتفي بالنزر اليسير منه. ولكن الخوف من الموت والفقدان أجج في دواخل الصبي حينئذٍ روح المسؤولية المقرونة بإشاعة الحياة والسعادة، فكان أمينا في العمل مع خاله، وكان يسرق نظرات إلى وجه أمه التعب التي كانت بدورها تسرق لقيمات ليحيا أطفالها. وبعد ذلك كان يسرق نظرات كثيرة لوجه زوجته شريفة بعد الزواج وحتى بعد أن صارا جدين. لكن النوم الأبدي الرهيب سيسرق أخيرا منه شريفة، ثم يتهرب منه ولا يقربه ولو تمناه بعد هذه اللحظة.

الرّمز السردي

يتداخل الخيالي بالواقع في مجموعة (سرقات صغيرة) في عدد من النصوص التي تحفل بها الإضمامة، ولعل نص (جدار) هو أكثر النصوص تجسيدا لتعجيب الواقع، ويقوم النص على استعارة الصفات الإنسانية الحادة و إسباغها على أحد الجدران المنسية، وفي هذا النص تتحرك في الجدار العاطفة اللاهبة والإحساس البالغ بالآخرين والتعاطف مع مشاكلهم. إنه، أي الجدار، السارد والعامل الذات في الوقت ونفسه؛ لذلك يؤدي وظيفتين متكاملتين، أن يستبطن مشاعره الخاصة ويصف مشاعر الشخوص الآدمية التي كان شاهدا على مآسيها، ومن ذلك العامل المقهور الذي غادر وطنه البعيد وسكن بلادا أخرى، ليساعد أسرته ويحسن من معيشتها قبل أن يصله خبر خيانة زوجته، فيشرع في الصراخ بألمه الداخلي القتال، ويصل كثير من هذا الألم إلى الجدار فيزيد من الخرق الذي يستوطن أعماقه الهشة.

يقول الجدار في مستهل القصة (**مللت حياتي. صباحات متشابهة تجر خلفها أياما متكررة، وعمر يسير إلى حتفه**) ص35. وجاء في القفلة (**أردت أن أضع حدا لحياتي. وفي التو انتفضت، فاهتزت الأرض من تحتي، وفزعت النخلة، ارتمت على وجهها، بعد أن ثارت عاصفة عالية من التراب، إثر سقوطي عليها**) ص 40. بين التفكير في الموت واتخاذ قرار التنفيذ كانت هناك حركة هادرة من الشحنات السالبة التي تخترق أوصال الجدار وتزيد من حجم الخرق داخله، ومنها تأثُره بمعاناة العمالة البسيطة وأحوال المهاجرين ومشاكلهم المتعِبة للروح والبدن، كما فشله في وصل النخلة التي كانت متعالية شكلا وسلوكا لمدة ثلاث سنوات. والنص يلامس نزعة قاتلة تستشري في سلوك الناس عبر رمزي الجدار والنخلة هي نزعة الوحدوية والاكتفاء بالذات عن الآخر الذي يصير في عداد الثانوي، فالنخلة اكتفت بحياتها وبامتلاكها مقومات السعادة مما انفرز عن تعاليها الذي قهر الجدار الهش روحا ونفسا، ولما لم تتحقق كل آماله في الوصل وبعض مما يبث الحياة فيه من جديد اختار أن تكون نهايته مقرونة بنهايتها.

وهو مثَل الناس في الحياة المدينية المعاصرة الذين تحرك الكثير منهم نزعة الفردانية التي لا ترتبط، فقط، بحق الاستقلالية وإنما بتجنب الآخر وتلافي الاحتكاك والإحساس به أوحتى التعاطف مع نوائبه، مما يولد الكثير من الحقد والكراهية في النفوس التي تتحول إلى قرار قابل للتنفيذ غايته إحداث أكبر قدر من الدمار حتى تحقق المساواة في الألم والكدر مادامت الذوات غير قادرة على الوصول إلى مستوى السعادة عند الآخرين. ومنه نفهم لِم تتفشى في الحياة المعاصرة جرائم السرقة والقتل والإرهاب. فلا شك أن نقصا حادا في منسوب الحب والتقدير في علاقاتنا. وفي نص (غرفة خانقة) تظهر معالم ثرة لسوء الفهم والتقدير حينما يعتقد رئيس إحدى البنوك أن سلطته ومكانته ستسمح له بالتسلي بسكرتيرته في إحدى فروع البنك، قبل أن تقزم هي بذكائها نزعة نفسه في امتهان الكرامة الإنسانية حين تصاحبه إلى منزله مع الحفاظ على مسافة

الأمان التي هي الفارق بين الصداقة والحب الذي حصرته لزوجها. والغرفة المفتوحة أثناء حديثها إليه عن زوجها مفعمة بالثقة هي الفضاء الرمزي الذي يعلن الانتصار على منطق الذكورة المقترن بوهم السلطة أما خروجها من الغرفة وإعلانها إمكانية إغلاق النافذة فهو لزيادة الاختناق النفسي الذي أطبق على السيد رئيس مجلس إدارة البنك، أي ما يعادل الإطباق على مجمل أوهامه.

لا يمكن، إذن، امتلاك القلوب والعاطفة والاهتمام والوجاهة بمظاهر الشكل الخادعة، ولا وبسبب أية سلطة مهما علت أو تقوّت، هذا ما تحاول نصوص هذه المجموعة التأكيد عليه، إنما هو الحب الحقيقي المقرون بالروح التضامنية التي تعيد للعلاقات الإنسانية وهجها وتعيد بناءها من جديد، وليس أجمل من أن يكون الحل سرقة النظرات إلى وجوه أحبتنا قبل أن يغيبوا أو نغيب، وتلك هي السرقات الصغيرة.

(لياليّ على الرّصيف) لمحمد آل فاضل
الوعي بمفارقات العالم والكتابة

فـي البــدء

يبدو أن السرعة الهادرة التـي يتحـرك بهـا هـذا العـالم، جعلتـه منتجـا لفائض من المعنى الذي يتشظى، أيضاً، بالسرعة نفـسها، لـذلك أُوكـل للـصورة، بالأساس، مهمة القبض على قـدر مـن حلقاتـه، كـما لأجنـاس إبداعيـة جديـدة انبثقت لتواكب هذه الحركية الهادرة، كالقصة القصيرة والقصيرة القـصيرة جـدا والشذرة التي تقوم، كـذلك، عـلى مقومـات الخفـة اللفظيـة والكثافـة الدلاليـة والسرعة، وليس التسرع الذي هو وصم ثابت في كثير من المحـاولات المحتـشدة ضمن تسونامي النشر في هذه الأجناس الإبداعيـة الجديـدة، والتـي يستـسهلها الـبعض ممـن تغـريهم الـسباحة في البحـيرات الـصغيرة قبـل أن يكتـشفوا، إن جاؤوهـا اختيـارا ولـيس عجـزا عـن الكتابـة في بـاقي الأجنـاس، عمـق الغـور وخطورته وهوله.

إن هـذا الاستـسهال هـو الـذي جعلنـي أتهيـب كثـيرا مـن الكتابـة عـن الإضمامات الشذرية والقصصية القصيرة جدا، خاصة إن لم ألمس عنصر الانزياح البديع والاقتصاد اللغوي الدال والـدلالات المـضاعفة الثاويـة في اللفـظ وقرينـه والجملة السردية المشبعة بالنصوص الغائبـة مـع تـوفر عنـصر الـوعي العميـق بالعالم والوجود. ولا أخفي أن النصوص ذات الإفـصاح الثقـافي المـضمر هـي مـا يشدني بالأساس، ولعل إضمامة (**لياليّ على الرصيف**) للكاتب الـسعودي محمـد آل فاضل الصادرة عن دار الرحاب الحديثة ببيروت 2015، تستضمر الكثير مـن

هـذا الإفـصاح المـسجور برغبـة ظـاهرة في نقـد وإعـادة تـشكيل صـورة العـالم المتشظية التي كان سببها الفائض من الفوضى والمفارقات والآلام واللامعنى.

الوعي الإجناسي والكتابة عن الكتابة

كُتبت نصوص الإضمامة بين سنتي 2013 و2015، وهـذا مـؤشر يعلـن عن تؤدة في الكتابة، ويجعلنا نفـترض إشـباعها بالتأمـل المـستعرض والتـشذيب الـذي يـشحذها حتـى تـستقيم كثيفـةً ثـم تتـسرب دلالتهـا في الـروح وترويهـا بالمضاعف من المعاني ذات الأثر الممتد. ولعله من معالم الوعي توزيع النصوص إلى مجموعتين تنضويان ضمن الصنافة التجنيسية: ومضات قصـصية وشـذرات. ما يعني، من جهة، أن النصوص الأولى تتكئ على الحكايـة بأقانيمهـا المعروفـة، ومن جهة ثانية، تشبعها بالفكر والتأمل، مادامت الـشذرة فنـا أصـله الفلاسـفة لكونه يكثف رؤاهم ويختزلها، ويفتح منافذ ثرة للتأويل اللانهائي، وكـذلك كـان الأمر مع نيتشه وسيوران وغيرهما.

إن هذا الوعي الإجناسي عند محمد آل فاضل يتواءم مع تمثله لوظيفة المتلقي الحديث الذي يتسم بكونه متطلبـا في الأغلـب، ولـه دور بـالغ في رتـق الفراغات وفك الشفرات التي تضمّنها النصوص، يقول في تقديمـه المقتـضب إن (الملتقي يشعل فتيل النص الكامن أحيانا)ص7. وإن الكمـون إحـدى معـادلات المستضمر الذي قد يكون إنسانيا أو ثقافيا أو فنيا أو كل هذه القيم مجتمعـة. ومن معالم اتخاذ الكتابة السردية نفـسها موضـوعا لمجموعـة مـن النـصوص في الإضمامة، ومنها نص تآمر الذي جاء فيه (اجتمعت الأجناس الأدبية للتآمر على القصة القصيرة جدا... سمعتهم وهي تحلق عاليا.. سخرت منهم... أعـدت لهـم هجوما خاطفا وردا مكثفا مدهشا، وختمت الخطة بضربة مباغتة)ص22. وهو نص يستحضر الصراع القائم بين الأجناس في الساحة الثقافية الآن، حيث يتدافع الكتاب المخلصون لجنس إبداعي معين، مما يجعلهم ينزلقون إلى ممارسة النقد

على منافسيهم، ولا يفوتنا أن نشير، هنا، إلى أن الكثيرين من كتاب الرواية والقصة القصيرة والشعر قد سخروا، عن حق أحيانا، من الكتابة في القصة القصيرة جدا خاصة من النصوص التي تفتقد إلى القوة الإقناعية والتخييلية التي قوامها، ما ورد أعلاه، من التكثيف والمباغتة بقفلة تحقق الإدهاش الذي نراه، بحدّيْن: الأول جمالي، يخلق المتعة والثاني فكري وثقافي يدفع القارئ نحو التأويل الأعمق لفك التكثيف وإعادة بناء المعنى وفق المدونة الذهنية لكل قارئ على حدة.

إن الكتابة في هذا الجنس الأدبي المتمنع ينبغي أن تكون اختيارا واعتقادا، والاختيار لا يكون أبدا عند العاجز والمضطر، وهذا ما يحاول محمد آل الفاضل التأكيد عليه في عدد من الشذرات، يقول في إحداها (أكتب الشذرات والومضات. .. وأعرف أن أصدقائي سيطلبون مني كتابة رواية، وقد أكتبها نزولا عند رغباتهم، وهنا الفرق) ص68. والرغبة هي المحرك الداخلي للكتابة في القصة والقصيرة القصيرة جدا، أما الرواية فكتابتها لن تكون عنده إلا استجابة لابتزاز المحيط الذي يريد، في الأغلب، اختبار قدرة الكاتب على الخوض في أجناس إبداعية متنوعة. ومن الناحية الإبداعية ووفاء بوعد البعد عن الإسهاب الذي جاء في إهداء العمل لم ينجر "آل فاضل" للإطناب في الموضوع، وخصّه ببضعة نصوص فقط، وهي نصوص تشدد على الرغبة والاختيار بوصفها محفزات ودوافع حاسمة، فضلاً عن الكثافة والخفة والإدهاش باعتبارها مقومات لا مناص منها لكاتبها.

سؤال المقروئية

وإنْ اختار محمد آل فاضل عدم جعل إضمامته كتابة لوغوسية على شاكلة الكتابة النقدية أو المقالية التي تجعل من الحجاج والتدافع ميسمها الأول، فإنه مع ذلك لم ينكص عن التنبيه على ظواهر ثقافية معيبة ومنها سؤال

المقروئية عند الكتاب، وقد جاء في نص (**اعتزال**) "وأخيرا.. قرر اعتزال الساحة الثقافية والتوجه للقراءة والكتابة.." ص37. وفي أخرى (تلك الرواية قرأت عنها الكثير، وسمعت عنها الكثير، وتحدثت عن ذلك في كتاباتي، بقي أن أقرأها فقط !)ص64. وهذان النصان الساخران يشيران إلى تهتك صفة المثقف أو الكاتب التي لم تعد تليق بكثير من حامليها، ولعل تراجع نسب المقروئية عند كثير من (المثقفين) والمشتغلين بالساحة الثقافية صار أمرا شائعا ومعلوما، بسبب من شيوع ثقافة السماع وسرعة الوصول إلى المعلومات المرجعية العامة عبر محركات البحث، تلك التي أسماها الجاحظ في نبوءته الدالة بالمعاني المطروحة في الطريق، وهذا تلميح ذكي ونافذ من آل فاضل عن أهمية القراءة في الكتابة سواء كانت إبداعية أم نقدية، فالكاتب الذي لا يقرأ لا ينتج إلا نصوصا خاوية وسطحية وغير أصيلة، والناقد الذي يجمع ما كتب عن نص ما ويعيد صياغته دون قراءته يكون أشبه بالمتلصص على كتابة الآخرين Le Voyeur، أما المحسوبون على الساحة الثقافية دون أن يكونوا قراء فهم في الأغلب منتحلو صفة لا يجرم صنيعهم أحد.

وإذن، من الجليّ أن محمد آل فاضل يستضمر، في هذه النصوص، نقدا لمجموعة من الظواهر المترسبة في الممارسة الثقافية والإبداعية التي يواجهها ببورخيسية ظاهرة، كما يبرز وعيه بتدافع الأجناس التي يحاول كل منها أن يتحصل أكبر قدر ممكن من مساحات الضوء والتلقي، ولعل إشارته إلى تقديم الاختيار لمّا ينبغي الوقوف عنده، ذلك أنه من المعلوم كون بعض الأجناس الإبداعية تنال الاهتمام الأكبر في مراحل معينة، يكون في الغالب ذلك مرتبطا بالأسماء التي تكتبها وبحضورها الإعلامي وسلطتها الثقافية، وفي هذا الصدد كان الحديث عن زمن الشعر ثم زمن الرواية التي يُعتقد الآن أنها ديوان العرب الجديد، ومنه نشهد ظواهر الترحال الإجناسي، حسب طبيعة الاهتمام الذي يناله الجنس الأدبي وحجمه، لكن الاختيار يجعل كتابا معينين يخلصون لأجناس معينة دون غيرها ولا يكتبون في أجناس أخرى إلا بدافع

التجريب بعد أن يكونوا قد منحوا الكثير من الوقت والعمر لأجناسهم الإبداعية الأثيرة.

ولنتأمل، من خلال المؤشرات أعلاه، كيف يبنى الموقف النقدي في إضمامة (لياليّ على الرصيف) بين استسعاف التخييل بوساطة القصة القصيرة جدا تارة وبين التفكير الواعي الذي تضمّنه الشذرة تارة أخرى، فينطلق من الإشارة المضمرة إلى مقومات الكتابة كما يتمثلها، ثم ينبه على إشكالات التلقي المرتبطة بها سواء تعلقت بإشكال القراءة أو التأويل.

المفارقات الثقافية

يشتغل محمد آل فاضل في إضمامة (لياليّ على الرصيف) على اللغة عبر محاولة استثمار ثراء ألفاظها ودلالاتها التي تتشظى حسب السياقات والمجاورات التي يصطنعها الكاتب، هكذا يصير للكلمة ضمن بعض هذه السياقات أبعادا ثقافية دالة، ومن ذلك نص **(مكالمة)** حيث لفظة (أتظاهر)، التي هي من المشترك اللفظي الذي يحتوي أكثر من معنى، انتقلت من المعنى الحميمي حيث الانشغال وارد بين الأصدقاء إلى المعنى السياسي الذي يستتبع مساءلة واستنفارا في أوطاننا، وجاء في النص:

(هاتفه صديقه معاتبا: - البارحة كنت **تتظاهر** بالانشغال.

- **أتظاهر**؟! من قال ذلك؟!
- الأصدقاء كلهم قالوا ذلك!
- وبعد المكالمة عاد إلى منزله، وفي الطريق قبض عليه، ومازال التحقيق معه جاريا) ص28.

لنتأمل، هنا، كيف تصير الكلمات مخيفة تستلزم تحركا أمنيا، والأخطر أن يسود تأويل واحد تنتفي معه الإمكانات الأخرى التي تجعل الأمر، في عمقه، اختلافيا. الاختلاف المقرون بالسعة المؤدية إلى التعايش، حيث الوطن المشتهى. وإن الوطن، في الإضمامة، هو فضاء ينبغي أن يسوده النظام حيث الحقوق مضمونة والواجبات مفعّلة عند الجميع كما يُبرز ذلك نص **(غربة)** الذي يستنكر فيه السارد حديث الناس عن الوطن الأصلي الذي غادره لأسباب كثيرة، لعل الظلم واحد منها، رافعا في وجه مخاطبيه الصيغة الاستفهامية (عن أي وطن تتحدثون؟)، وهي صيغة خرجت عن وظيفتها الحرفية إلى استلزام يستدعي، بالأساس، احتجاجا على سوء حد مفهوم الوطن، إذ الغربة عنده وطن يسع أحلامه ويؤمن بها بينما وطنه خان تلك الأحلام وأقبرها. وفي نص متصل هو **(احترام)** يظهر كيف أنه في الوطن الأصلي يغيب النظام وتسود الفوضى، ومع ذلك يطالب البعض باحترام اللانظام قياسا إلى الغرب حيث النظام نمط حياة.

إن كثيرا من النصوص القصصية القصيرة جدا والشذرية تضع الأصبع على الجروح التي تثخن جسدنا الواهن أصلا، عبر تقنية المفارقة التي هي صيغة موائمة للوضع القائم. ومن مظاهر الاشتغال على المفارقة أيضاً، اللعب على الفروق الدلالية بين الكلمات التي يُعتقد أنها بمعنى واحد، كمفهومي السعر والقيمة في نص **(مكتبة)** الذي وجد فيه السارد كتابا بقيمة عالية برغم أن غلافه مُذيّل بعبارة (سعر مخفض جدا)، وكذا في نص **(قيمة)** حيث قيمة الماء في الصحراء بقيمة الحياة نفسها التي لا تقدر بسعر. وهذان النصان، وغيرهما، ينبهان على محدودية المال وسلطته في بعض الحالات، إذ قد لا ينقذ حياةً توشك على النهاية أو تضمن قيمة عالية في ميدان مثل الثقافة. وهذه اللعبة الثقافية التي ظاهرها لغوي تغري محمد آل فاضل في كثير من نصوص الإضمامة، ذلك أن رهانه العام الذي يمكن استجلاؤه هو نقد كثير من الظواهر الاجتماعية والسلوكية المعيبة والخطيرة في آن، ولعل إحدى نصوصه الشذرية

غير المعنونة يظهر حجم الخطر الذي ينبه منه جاء في النص (أناني... يفجر المارة...ويدخلون جميعهم النار، ويدخل هو لوحده الجنة) !"ص55.

إن الأنانية التي هي صفة مذمومة في النصوص الدينية التي تنص على الإيثار أو الموازنة في المصلحة على الأقل كما هو الحديث النبوي الشريف (لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه)، تصير اعتقادا راسخا عند بعض من يؤمن أن الموت والقتل هو سبيل الجنة؛ بينما يتساءل الكاتب متشائما باستلزام النفي في نص آخر (من منا يستطيع أن يقنعهم أن يحيوا في سبيل الله؟)ص55. والمشكلة الأخطر أن البعض تصير عنده معتقدات القتل ونسخ الآخر المختلف واجبا عينيا، بحيث يُضرب الحق في الاختلاف، وهو ما قد يفضي إلى حال التخلف التي تحذق بأوطاننا وتغرقها في الدماء ونسف الحياة التي هي إحدى الكليات الخمس التي جاءت الشريعة الإسلامية لحفظها، وهذا النص الذي عنونه محمد **(بازدهار)** يلخص هذه الحالة: (نظر إلى السؤال: ما عكس "مُتخلّف"؟. كتب بسرعة "مختلف") ص31.

وإن نصوص (لياليّ على الرصيف) مشبعة برهان نقد الأنساق الثقافية سواء تلك الساكنة في كلام الناس أم سلوكهم، ومن هنا تكتسب نصوصها قيمتها العالية والنوعية، ولعل محمد آل فاضل أخذ وقته الكافي قبل إخراجها إلى الوجود، ذلك أن التقنيات المعتمدة في صياغة النصوص تختلف من نص إلى آخر، كما يلمس القارئ تنوعا في القضايا التي تعرضها وتبئر على مضمرها. وبالمجمل فالعمل يستحق الكثير من التشجيع، مادامت أغلبية نصوصه مصاغة بحذق بالغ وتؤدة تشي بحكمة ووعي بنوعية الكتابة التي يمارسها.

القسم الثاني

المتخيل الملتبس ومخاتلات الهامش

(كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي
من قيد البنيات إلى حرية الذات

تقديم

إذا كنا نفهم الحرية على أنها سخرية من الأقفاص وخروج من الحدود والقيود التي يخترعها الأفراد والجماعات تحت ذريعة تنظيم حيوات الناس وممارساتهم وسلوكاتهم. فإننا نكون إزاء ثورة محسوبة وواعية على محاولات التدجين أو المسارات المرسومة بدقة وعناية. وغياب الوعي بالأهداف والمرامي من كل ثورة على تلك القيود، قمين بتحويل مطلب الحرية إلى فوضى مدمرة. ولا ضير من أن نمثل لهذه الفوضى بالخريف العربي، الذي سمي تجاوزا (ربيعا)، وبالشعر الذي حين تخلى عن سيمترية القصيدة وقوانينها الصارمة صار، في كثير من المحاولات، أرضا بلا حرمة يحرثها كل قاصد شهرة أو القصة القصيرة حينما قدت من فستانها الكثير، فجاءها كل راغب في غنيمة الانتشار تحت التنصيف الإجناسي (القصة القصيرة جدا). وليس المقصود عندي، في هذا السياق، الاعتراض على قدرية الارتقاء في الأجناس الأدبية، أو تحررها من بنيات جمالية راسخة تجاوزها الزمن أو لم تعد الذائقة تستسيغها. وإنما المركوز عندي التنبيه على أهمية الوعي الذي ينبغي أن يصاحب، لزاما، كل محاولة لفتح كوة نحو الأفق الأرحب الذي تعد به الحرية باعتبارها حقا وممارسة.

ينبغي، إذن، أن ننطلق من حد موسع لمفهوم الحرية في علاقتها بالرواية، حدٍّ لا يراهن، فقط، على وظيفة الرواية بوصفها ديوان العرب الجديد، أي مواكبتها تحرر الأمة والذات، من منطق (الالتزام) الماركسي، الذي يؤكد على ضرورة أن ينقل الإبداع تفاصيل الصراع في المجتمع وتداعياته. ولكن أن نقف

على تحرر الرواية نفسها من أنساقها الجمالية الكلاسيكية نحو آفاق التحديث. والتحديث نفسه يعني (العمل على تحرير الذات)[1]. أي زعزعة ولائها للماضي والجاهز والمكرس، والتوجه نحو مغامرة التلفع بالجديد والمباغت والمربك، لكن المعبر عن جوهر التحولات التي تصيب الذات والواقع الموضوعي من دون أن يكون مطابقا لهما بالضرورة. وهو المنطق الذي يمكن نقترب منه في رواية (كان وأخواتها)[2] لعبد القادر الشاوي، الصادرة في طبعتها الأولى سنة 1986 (صدرت في طبعة جديدة عن دار الفنيق سنة 2010)، والتي كتبت زمن اعتقاله السياسي بسجن القنيطرة. وبعيدا عن تصنيف الرواية ضمن (أدب السجون)، فإن الوقوف على بنائها الجمالي كفيل بإضاءة المنطق/ أو اللامنطق التجريبي الذي هو محرك التجربة عند عبدالقادر الشاوي. ونشدد في هذا السياق على أهمية الوعي بخوض التجريب بوصفه اختيارا جماليا، وإلا فإن كل محاولة تخييلية لا تقوم عليه هي محض تخريب على حد وصف أحمد بوزفور في إحدى اللقاءات حول القصة القصيرة بالمحمدية، والتي عممها على عدد من المنابر الإليكترونية والورقية.

إن الهدف المرجو من هذه القراءة، إذن، هو محاولة الخروج من تصنيفين التصقا (بكان وأخواتها)، تصنيف يعتبرها رائدة لتوجه في السرد المغربي هو (أدب السجون)، ثم القراءة الأيديولوجية التي تجعل منها بيانا يحاكم التوجهات الماركسية في مرحلة صعبة من تاريخ المغرب هي منتصف السبعينيات والثمانينيات، زمن التوجهات الأصولية والراديكالية الجذرية التي تواجه سلطة متجذرة، قاسية وغير متفهمة. والانتباه إلى خصوصيات هذا النص التجريبي، الذي لا يخلو من مخاتلات قصدية، هدفها إرباك المتلقي وخلخلة يقينياته، تواؤما مع ارتباك الذات السردية ذاتها وساردِيْها. ومن ثم فإننا

---

1 شكري، عزيز الماضي. أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، ع355، سبتمبر 200، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت. ص10.

2 عبدالقادر، الشاوي. " كان وأخواتها"، منشورات الغد، المغرب، ط2، 1999.

سنكون إزاء نص ينتمي إلى الرواية الجديدة التي تحتفي "بجماليات التفكك"، أي بالمخاتلة الواعية.

النحو الخدعة / السارد الناقد

ساد تفسير اختيار هذا العنوان المحيل على مجال النحو عند الكثيرين وقت صدور الرواية، إلى محاولة خداع رجال الشرطة والرقيب، حتى لا تصادر وتمنع، وهو ما تحقق بعد أن اكتشفوا متأخرين مضمونها السياسي، ومنعت فعلا، لكن بعد أن حققت انتشارا قياسيا فلقد بيع منها ألف نسخة في أسبوع واحد. غير أن هذا التفسير المرتبط بسياقات خارجة عن النص، ليس وحده الذي يضيء هذا الاختيار. فالنص نفسه يعطينا مبررا قويا له، وهو الشهادة المنقوصة على العصر، أي إن النص الروائي بما يتضمنه من معلومات وشهادة على حقبة معينة، تمثل فقط وجهة نظر كاتبها الراغب في تصفية الحساب، رمزيا، مع ماضيه بوساطة الكتابة، يقول في آخر مقطع سردي من الرواية "التجربة تستغيث فينا بمن يفك عجمتها، وسيقول المعنيون: هذا بهتان وتدليس، وهل من الخطأ البيّن أن يعرب الساهون (كان) بالفعل الماضي الناقص"[1]. أي أن العنوان هو ضبط للتأويل ورد قبلي على الذين يعتبرون أن الروائي قد شوه الحقيقة أو ضلل قارئه حينما حولهم إلى شخصيات في روايته. وهو التأويل الأقرب والأقوى، بما يجعل من الرواية شهادة تخييلية تهم صاحبها بالمقام الأول، أي رغبته في تحرير الذات من ماضيها ونقدها أيضاً بعيدا عن النرجسية المفتعلة التي تصيب الناس وهو يوثقون سيرهم. إذ، في الأغلب، يصورون أنفسهم بنوع من المثالية التي تصاحبها شيطنة الآخر ورميه بكل النقائص الممكنة.

---

1 نفسه، ص 173

إن ما يؤكد النظرة الموضوعية والنقدية للذات وللواقع الموضوعي وتحرر الكاتب من سلطة الجماعة والمنظمة اللتين ينتمي إليهما في (كان وأخواتها)، هو تمفصل الرواية إلى مقطعين سرديين كبيرين، يمكن أن ندعو المقطع السردي الأول بالإعجام، ويضم الفصول الثلاثة الأولى، الفصل الأول (**قضية "ش"**)، والفصل الثاني (**ومن**)، والفصل الثالث (**معه**). والتي تفرز الجملة الدالة (قضية " ش" ومن معه). أما المقطع السردي الثاني، بمقدورنا تسميته بمقطع الإعراب، وهو يضم الفصل الخامس ويحمل العنوان نفسه (الإعراب). وفي كل مقطع سردي منهما سارد مختلف. فإذا كان السارد في المقطع الأول يحكي ظروف الاعتقال وملابساته، ووشايات المعتقلين بعضهم بعضا بعد التعرض لفنون التعذيب، وما أغرب أن نتحدث عن فن هنا، وفظاعة الاستنطاق. والحملة الإعلامية التي شنتها الإذاعة التي أدانت المتهمين قبل القضاء بتهم ثقيلة تهم زعزعة أمن الدولة ومحاولة قلب النظام، فضلا عن ظروف المحاكمات، وسجالات المتهمين والقضاة. أما السارد في المقطع الثاني، فنسميه ساردا ناقدا، إذ يستدرك كل ما أعجم أو استشكل في الفصول الثلاثة الأولى. إنه يبدو كما لو كان ساردا من خارج النص، وخارج الذوات السردية أيضاً. فهو، مثلا، يعترض على كل محاولة لتجنيس المحكي في المقطع السردي الأول باعتباره سيرة ذاتية، مستشهدا بفيليب لوجون الذي يرمز له بالحرفين الأولين من اسمه (ف.ل)، ومحتجا بغياب تفاصيل تهم جوانب الذات (ش) (العلاقة بالمدينة، اعتقال الأب، العلاقة برفقاء الدرب، وتاريخ قرية باب تازة...).

يبدو السارد الناقد متوجها بالخطاب إلى السارد الأصلي في النص، لكنه في الحقيقة يتخذ ذلك تعلة للتوجه إلى المتلقي الذي قد يعيب عدم وجود علامات الترقيم في كثير من المقاطع السردية. فيفسرها هذا السارد (بازدحام الرؤى والخيالات والأفكار)[1]. وهو بذلك يوجه القارئ نحو استبصار الأبعاد

1 نفسه، ص 138

الثاوية وراء هذا الاختيار الواعي. ورغم أن هذه التقنية التي توسل به الشاوي قد نبهت على كثير من الأحداث الغامضة والاعترافات الناقصة، تماماً مثل هي كان الناقصة من الحدث، فضلا عن تمديد الزمن النصي ليشمل الصراع الأيديولوجي بين الماركسيين والإسلاميين؛ فإنها أيضاً تحاول أن تضبط مسار التأويل وتحده، مما قد ينفرز عن خطر جعل النص مغلقا.

وعموما، فإن السارد الناقد في الفصل الخامس ليس إلا السارد الأصلي نفسه، ذلك أنه عليم بالحكايات نفسها التي يسردها السارد الأصلي، حتى في جوانبها الحميمية والجوانية. وهو أيضاً الرأي الآخر الذي يُضمَر ويُقبَر عند كتاب السيرة الذاتية، ذلك الذي يقول "الحقيقة" ويحتفي بإنسانية الذات السردية لا مثاليتها. ثم إنه المعبر عن تحرر نص (**كان وأخواتها**) من الدعاية للحزب أو المنظمة، وحتى من إمكانية الحسم في تجنيس النص.

التخييل الذاتي

إن القارئ ل(كان وأخواتها)، سيجنسها، في الأغلب، باعتبارها سيرة ذاتية، خاصة مع وجود معلومات وأحداث مرجعية كثيرة موثقة في الحقبة المحكية (الاعتقال، ما قبله ومابعده)، كقرارات الإحالة على القضاء وبيانات الإذاعة الوطنية في تلك المرحلة، ناهينا عن التطابق بين الشخصية (ش)، وعبدالقادر الشاوي، فكلاهما ابن قرية باب تازة، وكلاهما عمل في الدارالبيضاء، ومن مواليد 1950، واعتقلا في التاريخ ذاته. وغيرها من المعلومات التي تتعدى حتما منطق المصادفة. وإن كان السارد الناقد في فصل (الإعراب)، قد اعترض على هذا التجنيس، ومحتجا عليه بما ذكرناه سالفا. فإن الروائي (عبدالقادر الشاوي) الموجود خارج النص، بدوره، قد جنس النص بوصفه (رواية). بما ينبه على سطوة التخييل في العمل، باعتبارها تساميا على المرجعي الذي يستثمره دون

أن يطابقه كلية أو يسغرقه إلى الآخر. ومن ثم يكون على القارئ أن يتحرر من النظر إلى السارديْن في النص بمنطق المطابقة مع عبدالقادر الشاوي. ذلك أن الساردين نفسيهما، غالبا، ما يعتمدان المخاتلة في ضمير الحكي نفسه، الذي يلتبس في كثير من المقاطع السردية بين ضمير المتكلم أو المخاطب يقول "ويسمعني صوتي إذ أغنيك أهزوجة، شاردة كالظلال، لدمعي ملوحة سائبة، أستقطره لا يرويني، وها إن دورة العذاب الحر ابتدأت ومسافة الحرمان استطالت"[1]. وهذا المقطع امتداد لمقطع مسرود بشعرية طافحة لامرأة تجد هوى عميقا في روح السارد السجين.

والمرأة والشعر معا محفزان من درجة عالية على ارتكاب الأمل والتمسك بتلابيبه، في ظل فيض من الألم والغبن والمحاكمات المخدومة، فإذا كانت الكتابة هي سلاح السجين (ش)، لكي يتسامى على الشرط الموضوعي الأقسى، فإن ملح الكتابة حضورُ المرأة والشعر. وليس غريبا مطلقا أن يتضمن الفصل الثاني (ومن)، فائضا من الشعرية التي تخترق لغة السرد، أوحتى النصوص الشعرية المستقلة التي تناجي الرفيقة وتحتفي بحضورها الرمزي (الآن تأتين كالنجاة/ وتأتين شافية/ وتأتين سندا/ وتأتين كالحياة/ أمن سنين كنت أنتظر هذه الحياة؟)[2] ص63. والملاحظ أن النصوص الشعرية تحضر في مستويات كثيرة من الرواية، في افتتاح الفصول وداخلها. وهي، الغالب، تواكب اللحظات العصيبة وتخفف من وطأتها.

وإذا كان الشعر وضرب المطابقة الممكنة مع الواقع الموضوعي هما عصبا التخييل في الرواية، فإن الذات بحضورها البارز سواء بوصفها ساردة أو مسرودا عنها هي مناط الحكي. ومن اللطائف في الرواية العنوان الداخلي الذي اختاره الشاوي في الفصل الثاني، وهو (**اليوم العالمي للذات**) الذي يستعيد من خلاله

---

1 نفسه، ص 65

2 نفسه، ص 63.

ذكريات المجيء إلى الرباط والانطباعات الأولى عنها. وإن الاحتفاء بالذات ورسم أبعادها هو ما ترمي إليه (كان وأخواتها)، ولكي نفهم أبعاد هذا الحضور، فإنه ينبغي أن نتأمل في العناوين الداخلية التي يصاحبها سرد مقتضب في الصفحتين 81 و82، وهي على النحو الآتي (القمع، التوحد، المرأة، الاعتراف، الوحدة، خاتمة...). وهي عناوين تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو الألم. فموضوعاته المقتضبة لم تخرج عن وصف آلام الجسد، وقمع الأحاسيس وانتزاع الاعترافات، ومزاحمة الوقت للرغبة والتوحد بين جسدين. وإن السارد الناقد في فصل (الإعراب) يؤكد على هذه الجوانب التي تهم ضنك الذات ومعاناتها، وينتقد مهادنة السارد الأصلي، وتخليه عن فضح معاناتها في ظل مناخ اجتماعي يغيب فيه تحكيم العقل والقانون. ولعل تذكيره بحبس القائد أب (ش) الموظف معه، دون محاكمة أو تطبيق للقانون، لما يقف دليلا على سوريالية التسيير في حقبة السلطةُ فيها حكم وخصم لا يرحم.

خلاصة

إن مفهوم الحرية الذي انطلقنا منه في هذه القراءة مفهوم موسع، ويضع اليد على قدرة نص مثل (كان وأخواتها) على الإسهام في حركة التحرر من سلطة الحكاية، ومن المثالية التي تقدس الذات السردية في الأعمال السيرية، وتضمين كثير من الجوانب الجمالية التي صنعت رواية تجريبية مسنودة بوعي جمالي وثقافي حاد.رغم أنها كتبت في سياق سياسي يشهد صراعا أيديولوجيا بين النظام والماركسيين وبين هؤلاء والأصوليين، فضلا عن ظروف السجن القاسية.

بنية التناص وشعرية السرد في رواية

(سوق النساء)

جمال بوطيب كاتب عابر- أجناسي تنقل بين أجناس متنوعة[1]، القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، الشعر، ثم الرواية التي افتتحها بروايته البكر (سوق النساء أو ص ب 26)[2]، وهي موضوع هذه الإطلالة النقدية التي ترمي إلى تفكيك أهم بنيات خطابها. وبنية الخطاب المقصودة، هنا، تأتي بالمعنى الذي حدده الدكتور توفيق قريرة، أي كونها " بنية عامة ومجردة ولها من القيمة المعيارية ما يجعلها رقيبا على الإنجاز"[3]. بعبارة أخرى فإن بنية الخطاب هو مفهوم يؤشر على سلطة قواعد الجنس الأدبي، كما هي محددة في نظرية الأدب، على إنجاز الأعمال الإبداعية (أي النص الأدبي) بين التوجيه أو الإسقاط القسري لتلك القواعد، وينجم عن هذه العلاقة إما أعمال كلاسيكية في تجوهرها الداخلي أو منجز إبداعي تجريبي يثور على تلك القواعد ويند عن قسريتها، ونفترض أن رواية (سوق النساء) من الصنف الثاني.

إن هذه الورقة ترمي إلى تمثل مؤشر محوري من مؤشرات التجريب في رواية (سوق النساء) وهو ما ندعوه بنية التناص وتناص البنى. والتناص هنا

---

1 صدر لجمال بوطيب الأعمال الآتية: في القصة (الحكاية تأبى أن تكتمل) 1993، (برتقالة للزواج !!برتقالة للطلاق) 1996، (مقام الارتجاف)1999، (زخة...ويبتدئ الشتاء) 2001. وفي الشعر ديوان (أوراق الوجد الخفية) 2007. فضلا عن كتبه النقدية والأكاديمية.

2 جمال، بوطيب: رواية سوق النساء أو ص ب 26، مطبعة MBH، آسفي، المغرب،ط1، 2006.

3توفيق، قريرة: التعامل بين بنية الخطاب و بنية النص في النص الأدبي، عالم الفكر، العدد 2، المجلد 32 أكتوبر- ديسمبر، 2003، ص: 185.

باعتباره علامة أساسا من علامات التحديث في بنية العمل الروائي. لأنا نعتقد أن جوهر عمل بوطيب هو محاولة خلخلة العلاقة النمطية بين النص وبين الخطاب، بأن يند عن العلاقة الإسقاطية التي تحكم العلاقة بينهما في الروايات الكلاسية إلى أخرى منفتحة بين البنيتين تتخذ طابعا توجيهيا مؤداها علاقتان اثنتان:

- ✓ علاقة التماثل بين بنية الإنجاز (بنية النص) وبنية الخطاب، وهو ما ينفرز عن التناص الذي هو تداخل بين نصوص أخرى من مستويات مختلفة، نصوص غائبة تجمع بين ثقافات سابقة وأخرى لاحقة، بل وتنتمي إلى جغرافيات وحساسيات متنوعة. وهذا التماثل يتم على مستوى الدلالة (نصوص غائبة تغني دلالة النص الإبداعي) مثلما يتم على مستوى البنية(تداخل البنية التركيبية والصرفية والمعجمية ضمن بنية النص الجديد)"[1].

- ✓ العلاقة الثانية هي علاقة تجاوز بنيتي خطاب في نص واحد، وفي رواية (سوق النساء) يتعلق الأمر بثلاث بنى: بنية خطاب الشعر، بنية خطاب الرواية، وبنية خطاب النقد.

علاقة التماثل بين النص وبنية الخطاب (التناص).

يدفعنا الانطلاق من عنوان الرواية، بوصفه عتبة كبرى ودالة، إلى التساؤل عن الوظيفة التي يتلبسها في علاقته بالمتن من جهة، وعن النصوص الغائبة التي تخترقه من جهة أخرى باعتباره، أي العنوان، حضورا يقوم دليلا على غيابها من جهة ثانية. لأن العنوان وإن كان في الخطابات اللوغوسية مخلصا لوظيفته المرجعية المهيمنة، حيث المتن تفصيل لدلالاته وإحالة أمينة عن محتواه، فإنه يفقد في رواية (سوق النساء) الكثير من سلطته المرجعية

---

1 نفسه، ص 191.

بسبب الحضور الطاغي للوظيفة الشعرية التي هـي مـن صـميم حبكـة الـنص وإحدى بنياته الجمالية المميزة. وهـو مـا نلمـسه حـين نـربط بـين دال (سـوق النساء) في علاقته بالنص في سياقه الخـارجي، حيـث يـنهض المـوروث الـشعبي ماثلا عبر تراث سـيدي عبـدالرحمان المجـذوب الزجـال المغـربي الجـوال، وهـو القائل:

سوق النساء سوق مطيار يا الداخلو رد بالـــــك

يووروك من الربح قنطار ويرزوك في راس مـــالك

يظهر جليا أن العنوان يتشح بمحمول دلالي سلبي، ففقدان رأس المال هـو خسارة مادية قاسية على التاجر، لكنها أقسى حين يكون الرأس مـال رمزيـا، قـد يكون القلب بكامل ما يلخـصه مـن مـشاعر جارفـة (في مقابـل المـشاريع عنـد التاجر). أما البحث في علاقة دال العنوان بـسياقه الـداخلي فيـدفع القـارئ إلى طرح أسئلة مفخخة: هل يتعلق الأمر بسوق للنساء أم بـامرأة واحـدة تختـصر كل ما يمكن أن تجده في امرأة؟

" أنا نساء في امرأة.." ص26، إجابة تواجه القارئ من لدن أحد شـخوص الرواية هـي لبانـة الربيعـي، محـور الحـكي والمحـرك الـرئيس لغالبيـة الأفعـال السردية في الرواية، في علاقتها بعبـدالرحيم دبـاشي الـذي يـؤمن حـد التقـديس بدلالات العنوان كما هي في موروث عبدالرحمان المجذوب، والذي يعكسه هذا الـنص المقتـبس (عـاق أنـت يـا قلبـي مثلـك مثـل قلـب سـيدي عبـدالرحمان المجذوب:

يا قلبي نكويـــك بالنار ولا بريت نزيـدك

يا قلبي خلفتي لي العار وتريد من لا يريـدك) ص12.

وهـي منافـذة نـصيّة تكـرس دلالات الفقـد والمكابـدة، وتجعـل مـن عبـدالرحيم دبـاشي ولبانـة الربيعـي طـرفي صراع مـن نـوع خـاص. وإذن، فـإن

دلالات العنوان هي إيذان بانفراط عقد الوجد وبتواصل مغيب، كما غياب علاقة واضحة بين العنوان الرئيس (سوق النساء) والعنوان الفرعي (ص ب 26) الذي كان اختياره، ربما، جماليا صرفا يرمي إلى إحداث المفارقة والخروج عن المواضعات الدلالية مما يصعب عملية التأويل ويطيلها ويجعلها ماتعة أكثر. فحرف العطف (أو) الذي يفيد التخيير أو التعيين، قد يوهمنا بوجود عنوان رئيس بالموازاة مع عنوان رئيس آخر داخل المناص نفسه، بيد أنه يفقد بعده الإحالي بالقياس إلى البعد الغرافي graphique الذي ميز، من خلال عناصره الإيقونية، بين عنوان رئيس يمثل عنصرا مهيمنا وعنوان فرعي داله (ص ب26) بما هو علامة على تواصل منفرط هو معادل موضوعي للمنفلت من شخوص الرواية، ففقدان التواصل يعني التخلي عن الوجد وهما معاً يعادلان الخسارة.

إن الاشتغال على العنصر المهيمن، كما هو عند الشكلانيين الروس، هو مقوم أساس من مقومات التحديث في بنية النص الروائي، والذي من مظاهره تقويض سلطة المرجعي بالقياس إلى الشعري الإشهاري واستثمار البعد الإيقوني الموزع بفتنة على السند بما يماثل فتنة خطاب الشعر وتنسجه في بنية الرواية بوساطة نصوص شعرية دالة، وخطاب الشعر أدى وظيفتين في الرواية: تأثيث فضاء الرواية وتلبس ذوات قائليه وتصوراتهم في لحظات سنم العشق وحتى في انحداره العميق والمهول أيضاً ليقول كما قال ابن زيدون في رسالته الجدية (من أين لي بقناعة عاشق ولادة لأقول: وإني أتجلّد وأري الشامتين أني لريب الدهر لا أتضعضع) ص12. هذا هو الجلد الذي تمنى عبدالرحيم دباشي أن يعتاش عليه وهو المفضوح بحب لبانة (أنا المفضوح بحبك بعد أن نظر الأعمى إلى عيوني فكشف حبك الجبار والطاغية وسمع الأصم هوس لساني) ص13، أليس هذا المتنبي هنا بصورة ما؟

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعتْ كلماتي من به صمم

هما في سياقين مختلفين، لكنهما معا يقصدان إلى سجال معذبهما ويقصدان أسرار الحب (أو ليس الحب فنا) ص13. وعموما فإن تناصات الشعر تكثفت في استبطانات عبدالرحيم دباشي وبوحه المحزون. وهو أمر لا نلفاه في الفصلين الخاصين بلبانة، ولا غرو فهو كاتب ومبدع، فالكتابة جعلت البوح أيسر وأبقى، لأنها، أي الكتابة، وحدها ما يوثق الذكرى ضداً على سطوة النسيان (صرت أبحث عن أي بياض أفتقه بأية تفاهة قد تتبادر إلى ذهني فأسجلها أو أشطبها، متلذذا بوهم الإحساس أني كاتب)ص7.

علاقة تجاوز بنيتي خطاب في نص الرواية،

يعد هذا النوع من التجاوز علامة مهمة على نصية وفرادة تنسيجه، إذ أن حضور نويات من بنيات خطاب أجناس أخرى قد يفضي بالنص إلى فقدان اتساقه وانسجامه، مادام النص (هو ترابط مستمر للاستبدالات السنتجميمية التي تظهر الترابط النحوي في النص)[1]، لذلك جاءت الرواية حاملة لآثار تنضيد بنياتها كما في نظرية الرواية: شخوصا وزمنا وأمكنة رئيسة وأخرى ثانوية، وتعددا للموضوع خلاف القصة، وسردا ووصفا وساردا ينوب عن الكاتب في سرد الأحداث، لكن بإخراج جديد وضمن حبكة خاصة، تقوم على استغلال البعد التوجيهي لتلك البنيات:

- بعثرة فصول الرواية و بعثرة ترتيب صفحاتها.
- غياب الصفحة الوهمية.
- غياب الفصلين الرابع والسادس وجعل الفهرس مضللا للقارئ بعد مساعدته على إيجاد الفصول المطلوبة.

---

1 حسين جميل، عبدالمجيد. علم النص: أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، مجلة عالم الفكر، ع2، م32، أكتوبر- ديسمبر، 2003، 145.

- تذويت الكتابة (التداخل بين السيري والتخييلي)

وهي مؤشرات شكلية تعضد فرضية انتماء رواية سوق النساء إلى رواية التجريب الذي يتعزز باشتغال جمال بوطيب على لغة شعرية فيها من ماء الخطاب ما يجعلها تنساب في روح قارئها وتتغلغل في ذاته (أما وجل أنا من بعدك. ... سيدتي/ إذ فجر غشت غشني/ وبانطفائك رشني/ ألثم وجنة باردة/ ويداً سكنت/ من بعد ما سكنت غلالات القلوب) ص31، هي قصيدة تختفي وسط غابة السرد، لكن يفضحها المجاز والجناس والقوافي المرسلة والمتتابعة، حتى لتقول إنها قصيدة تفعيلة أو قصيدة نثر. فالشعر يسكن تراكيب الرواية ومعجمها، فتصير الكتابة نفسها كتابة بالشعر تتمثل في بنياته المؤتلفة في نظام النص وكتابة عن الشعر تتلخص في نقد واقعه الذي صار المشرفون عليه منظمي حفلات.

التباس الـمتخيل فـي (امرأة النسيان)[1]

إن الإنسان مجبول على مهابة النسيان، وقد قال محمود درويش توجسّاً من هذا الاحتمال القاتل (تُنسى كأنك لم تكن) لذلك تكون الكتابة خياره الأسمى لضمان الخلود في الذاكرة. وهو، أيضاً، محاولة في القتل، ما دام الإنسان يستقصد، أحيانا، طمرَ جوانب من حياته في تربة الفقدان. فالشعور تجاهه، أي النسيان، مزدوج ومتضارب: الخوف من أن يطال الحميميّ والمفرح، والرغبة في أن يسعفه في دكّ كل ما سبب كدرا مقيما وألما طافحا. وإن الروائي محمد برادة من أكثر الروائيين المغاربة احتفاء بسؤال الذاكرة والنسيان، فقد كتب روايتين يستحضر فيهما بعض سبلهما (لعبة النسيان) و(امرأة النسيان). وإذا كانت (لعبة النسيان) رواية تحفر في ذاكرة (الهادي) وطفولته في فاس حيث فقدان الأم (للا غالية) والخال (السّي الطيب)...فإن (امرأة النسيان) التي صدرت بعدها بأزيد من خمسة عشر سنة، هي احتفاء بذاكرة شخصية ذكرت عرَضاً في (لعبة النسيان)، وهي شخصية (ف.ب) الغامضة التي انتقلت من الهامش إلى مساحة الضوء السردي الكاشف، لتكون مناط الحكي في (امرأة النسيان)، وهو الحكي الذي تتدحرج كرته فتجذب إليها شظايا الذات، الحزب، والوطن.

و(ف.ب) هي شخصية نازحة من (لعبة النسيان) إلى حي فيردان بالدارالبيضاء، بعدما تلقى الكاتب (السارد) مكالمة من امرأة تدعوه إلى لقاء عاجل بصديقتها (ف.ب) إحدى شخصياته في (لعبة النسيان). هكذا تصير

[1] محمد، برادة. امرأة النسيان، نشر الفنك، الدارالبيضاء، المغرب،ط1 2004.

شخصية ورقية ممعنة في التخييل كائنا من لحم ودم يضرب موعدا للقاء والمكاشفة، وهذا التحول يضيق المسافة بين التخييلي والمرجعي حتى لتلتبس الحدود بينهما وبين الماهيات بالضرورة. ومن أشكال هذا الالتباس الإشارة إلى الشخصية بالحرفين الأولين من اسمها ولقبها بدل الإفصاح عن اسمها الكامل، وهي الصيغة الاحترازية التي نلفاها واصمة لصفحات الفضائح والجرائم حينما لا يكون القضاء قد أصدر بخصوصها حكما نهائيا بالإدانة. إنها قصدية خلق الالتباس والغموض على هذه الشخصية والتنبيه على نصيبها من الاتهام الذي قد يرميه بها المقربون أو المجتمع باعتبارهما سدنة نسق القواعد العليا التي يقيد بها المجتمع أفراده.

إن لقاء الكاتب/ السارد ب(ف.ب) يضيء بعضا من جوانب الالتباس، حينما حدثته عن الهادي (بطل لعبة النسيان) وعلاقتها به في باريس في مرحلة الستينيات التي مارست فيها حريتها المنطلقة بأشكال مختلفة: الرقص، الكتابة تأثرا بفلسفة النفي، المشاركة في انتفاضة الشباب الفرنسي 1968، محاولة كتابة رواية عن المغرب من وحي تلك الانتفاضة...، قبل أن تعود إلى الدار البيضاء منهارة بعد فشل زواجها من الطبيب جليل الذي لم تستطع التعايش مع أجواء أسرته في الراشيدية ولا بناء حياة جديدة في باريس. من هنا تأتي الإدانة حينما ترمى بالجنون من قبل أسرتها فتعيش منفى اختياريا في معزبة وحيدة تجسيدا، ربما، لإيمانها بفلسفة النفي التي كتبت عنها، تقول للكاتب/ السارد (أنا في نظر العائلة حمقاء، لكن الشعور المهيمن علي أن العالم الخارجي لم يعد يغريني) ص12. هكذا يُدين نسق المجتمع الشّابّين عن طوقه، بينما الأنا لها حسابها الخاص بعد أن تكون قد استوفت ممكنات حريتها هناك، وإيمانها أنها على وشك النهاية قالت للكاتب/السارد (أنا سأرحل عن هذه الدنيا قريبا وأنت مستمر بعدي) ص96.

وهي نتيجة معكوسة بحسابات الحياة الواقعية، إذ إن موت الشخوص التخييلية رمزي وموت الكتاب الواقعيين حقيقي، وأن الديمومة للشخوص التي تحيا أبدا وأما النسيان فمتربص بالإنسان الواقعي. لكن شخصية (ف.ب) تعلن خلافَ هذا الترتيب المعروف، وهذا وجه آخر للالتباس، إذ قد تكون (ف.ب) شخصية احتمالية توارد أن تتفق في الصفات مع شخصية لعبة النسيان، لكنها ليست تلك الشخصية التخييلية الصرف. والحقيقة أن اللعب على هذا الإمكان، سرديا، هو ما يحف (ف.ب) بكل المهابة المجلجلة التي تجعلها، رغما عن تصريحها، في عمق ذاكرة الكاتب/السارد، قالتْ له (النسيان ليس لعبة، النسيان امرأة منها يجبل المولود والمعدوم وعبرها يتجدد الجسد والذاكرة والنسوغ) ص 21.

من جهة أخرى، فإن الالتباس يحيط كثيرا بهوية الكاتب/ السارد، فحديث (ف.ب) إليه يوحي أنه الكاتب الواقعي محمد برادة، الذي نعرف أنه صاحب رواية (لعبة النسيان) التي بطلها الهادي، وأنه مارس السياسة في حزب يساري دخل حكومة التناوب وقادها، وهو بالقطع حزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، وأنه أديب وروائي كما خاطبه صديقه (مصلح).. لكن رغم توارد هذه المؤشرات جميعا، فإن الكاتب الذي تخاطبه (ف.ب) يظل غامضا أيضاً؛ لكونها لا تناديه باسمه الصريح بل ما يحضر هو صفة الكاتب أو الحديث بضمير المخاطب. ومن ثم تصير عملية (التذويت) التي نجدها عند (ف.ب) وعند الكاتب/ السارد جزءاً من تقنية الميتا- سرد التي توسل بها محمد برادة في روايته الجديدة، أي جعل التفكير في منعرجات الكتابة موضوعا للكتابة الروائية. ومن ثم فإن صفة الكاتب المشمول بها هي صفة عامة لا تعني محمد برادة بعينه، وإنما كاتب تخييلي يشابهه لذلك حدست (ف.ب) دوامه واستمراريته.

ومن الجليّ أن محمد برادة يجعل من (امرأة النسيان) تمرينا في كتابة الرواية، أي إنها، في جوهرها، بحث عمّا يستثير دافعية الكتابة لديه حتى يتمكن من صوغ عالم روائي خاص، وقد تمثلت في مثيرات تخييلية صرف، وهي شخصية (ف.ب) المنبثةِ روحُها في (لعبة النسيان)، عبر إدخالها في سجال فكري وفنيّ مع شخصية أخرى هي الكاتب التخييلي الذي تتماس مواصفاته مع الكاتب الفعلي محمد برادة. وهنا تظهر أحابيل لعبة التخييل التي يستدرجنا إليها العالم السردي في (امرأة النسيان)، إذ زيارتا الكاتب ل(ف.ب) قد تكونان متخيلتين على الآخر ولم تحدثا إلا في فكره، دليلنا على ذلك أمران: الأول أنه حلم بلقائها في لقاء حزبي تحفه لغة الخشب، قال بعد هذا اللقاء المفترض (تباطأت وأنا أفتح عيني لأجدني ممددا على اللحاف)ص96. والثاني قول (ف.ب) في حوارهما المفترض بعد إخباره إياها بمقتل الضاوية خادمتها السابقة التي تعاطت الدعارة على يد أحد أفراد الشرطة (قلبي يخبرني أن الضاوية لم تمت، أنت قتلتها في النص الذي كتبته) ص118.

وهذا يعني أن العملية برمتها هي لعبة متقنة في التخييل الذي من آثاره استعارية أسماء الشخوص المساعدة، ومنها صديقه وزميله في الحزب (مصلح) وزميلاه في الحزب أيضاً (الحلايبي) و(المعتصم)، وهي صفات أقرب لأصحابها من كونها أسماء مميِّزة، فمصلح رجل التوافقات الذي يرقع كل خرق يشوب العلاقات بين المناضلين ولم يبخل عليهم من ماله ووقته، بينما (الحلايبي) المحامي يتصم (من الوصم) بالانتهازية وبتحقيق مصالحه الخاصة التي يحميها بقربه من صناع القرار في البلاد، أما المعتصم فهو شخص وظيفته إعادة نشر النغمة السائدة عند قادة الحزب. وهكذا يكون لمصلح نصيب كبير من الإصلاح والرغبة فيه، وللحلايبي نوايا انتهازية؛ لأن الحلب في الاستعمال اليومي المغربي يفيد، مجازيا، السرقة وتغليب المصالح وانتهاز الفرص، أما المعتصم، فمستمسك بحبل القيادة ومصّرف لآرائها وأفكارها. والثلاثة يعلمون أن للكاتب هدفا توثيقيا تخييليا، قال له المعتصم (اسمح لي أقول لك لا يجوز

أن نسرّب أسرارنا ومتاعبنا إلى نـص روائي يحـول الـواقعي إلى تخييـل فتتـضخم الوقائع) ص42. وإذا كان خوف السياسي قائما مـن توثيـق تجربتـه، لأنـه يعلـم قدرتها على الشهادة عـلى العـصر والحقـب الحارقـة بأحـداثها ومواقفهـا، فـإن الإنسان العادي لا يرى للرواية تلك القيمة التي تجعلها تغير الوقـائع، وهـو مـا يؤكده رفض (ابن عريش) المـسجون عرْضـا مـن الكاتـب لـكي يحـكي لـه قـصة اعتقاله من أجل تضمينها في مشروع رواية جديدة، وقد كان ابن عريش رفقتـه عصابته، في الثمانينيات، يتعرضـون لمـمارسي الجـنس في الـشوارع مـن الوجهـاء وفضحهم، وقال في محاكمته إنه كان (ينتقم من مدعي الفضيلة مـن الوجهـاء) ص62.

إن الكاتب التخييلي في (امـرأة النـسيان) يطـارد الروايـة ويبحـث عـن سبيل/ سبل ممكنة تسعفه في بناء عالمها، قد يجتز عناصره من نصوص تخييلية سابقة أو يتتبع آثارها في الواقع المحيط به. وهنـا تـصير الكتابـة بالروايـة وعـن الرواية وسيلته لتحقيق مسافة ضرورية مع منغصات كثيرة، أقساها خيبة الأمل في الرفـاق والحـزب وضـنك النـسق المجتمعـي حيـنما يمـارس الإقـصاء ويـدفع المطالبين بالحرية والانعتاق والحياة الجديـدة المنفتحـة إلى الانعـزال القاتـل أو الاستسلام لنسقه الجبار.

التـخييل الـمـركّب فـي رواية (نوميديا)

تمكنـت روايـة "نوميـديا" (**دار الآداب اللبنانيـة، 2015**) للـروائي المغـربي الشاب طارق البكاري، من اخـتراق حجـب البدايـة والعمـل الأول، لتخلـق لهـا حيّزا مهما في النقاش الثقافي والإعلامي، وهو أمر مـألوف مـع غالبيـة الروايـات التي تـتمكن مـن الوصـول إلى الـدائرة الـضيقة مـن الروايـات المرشـحة ضـمن اللائحة القصيرة لجائزة البوكر العربية، وقد حدث الأمر نفسه مع روايـة **شـوق الدرويش** للـسوداني حمـور زيـادة (دار العـين)، و"**تغريبـة العبـدي**" للمغـربي عبدالرحيم الحبيبي (إفريقيا الشرق). ونوميديا من الروايات التـي تـستطيع أن تستجلب القارئ، بسلاسة، إلى عوالمها المتعددة، استنادا إلى الـشعرية الطافحـة للغتها، وإلى اختيارها نكأ الجراح الساكنة في أرواحنـا الهـشة، أولـسنا في الأصـل مجبولين عـلى الخـسارات والآلام؟. ولـن تخـرج جماعـة كبـيرة مـن القـراء عـن استنزاف الألم الجمعي الساكن في الـضلوع والنفـوس قـراءة وتفـاعلا. وهـو، في الأغلب، يوجههم نحو أعمال تخييليـة تلامـس فـائض هـذا الألم أو قليلـه، فهـم أحوج، دوما، لتطهير واسع. ومراد/ أوداد، هو الشبيه التخييلي للذوات الواقعية التي هي، غالبا، انكسارات تمشي على قدمين وتتـنفس حزنـا مقـيما. ولعلنـا إذا أوقفنـا الاسـتهلاك الجـمالي الـذي يغذيـه ضـوء الجـائزة وانطباعـات النـاس الممسوسين، جماليا، بالروايـة، والغـارقين في العـسل المـاذي للغـة، نعـم بالـذال المعجمة، فإننا يمكن أن نضيء طبيعـة التقنيـات التـي اعتمـدتها ومقوماتهـا في تصاديها المحتمل مع أعمال روائية أخرى، قد تكون أثـرت فيهـا ووجهتهـا نحـو حبكة بعينها، ونفترض أن رواية " نوميديا" قد تصادت مع روايات بوكر أخـرى،

وهو أمر ليس عيبا البتة، ولكن يظهر أن منطق الجائزة يفرض توجها بعينه، وإن كان مسكوتا عنه.

وإن الروائيين، في الأغلب، يصرحون أنهم لا يكتبون للجائزة، وينفون أيضاً أن تكون للجائزة، أصلا، معايير يكتبون وفقها، وقد يكون في كلامهم كثير من الصدق. غير أن ذلك لا ينفي أن قراءة أعمال روائية متوجة سابقا أو نالت صدى إعلاميا طيبا، يترك أثره اللاواعي، على الأرجح؛ مما يجعل من المعايير معطى مستضمرا، وقد يصير مع الوقت والتراكم نموذجا إرشاديا موجها حتى دون وعي منهم. ولندقق الأمر أكثر ونوضحه، فإن رواية " نوميديا" قد تكون في جزء كبير من حبكتها وذواتها مدموغة بقراءات سابقة لأعمال روائية فائزة في البوكر أو ظلت في لائحتها القصيرة، فيما يمكن أن نسميه تخييلا مركبا، أي مركبا من حبكات موجودة مسبقا، لكن مع تصعيدها نحو رهانات وقصديات مختلفة، ولعل القصدية الأظهر في"نوميديا" هي وضع اليد على أعطاب المجتمع الشرقي الغارق في التفسير الخرافي والأسطوري للكون، والمندحر، أبدا، أمام جبروت الحياة التي تتعرض لأفراده كما لو كانت بركانا لا يبقي ولا يذر.

النصوص الغائبة

وإنّ تأملنا لحبكة (نوميديا) يحيلنا، مثلا، على رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي المتوجة بالبوكر لسنة 2013، فهما يشتركان في ازدواجية الاسم للذات المحورية، هوزي ميندوزا/ عيسى الطاروف في ساق البامبو، وأوداد/ مراد في نوميديا، وهذا التعدد في الاسم، يحمل الرهان عينه، وهو التعدد الهوياتي للشخصيتين، فهوزي ميندوزا يبحث عن تأصيل نسبه في الكويت بلد والده، أما مراد فهو يقوم بالأمر معكوسا بالعودة إلى الأصل الذي وجد فيه مرميا ومدثرا في قماط (قرية إغرم) من دون أن يستطيع ذلك تماماً مثل هوزي ميندوزا، أي أن كليهما يستحضران المعنى الاستعاري لساق البامبو التي يمكن أن تتلاءم مع

كل التراب في العالم. والشخصيتان معا فشلتا في الوصول إلى هوية راسخة وقابلة للعيش في أي مكان مثل ساق الخيزران (البامبو). ومثلما أن الطاروف، الاسم العائلي لهوزيه، يعني شبكة الصيد التي علقت فيها عائلته الكويتية، فإن أوداد الكلمة الأمازيغية التي تعني (الوعل) ترمي، استعاريا، إلى تثبيت الماهية المعلقة لمراد العصية على كل تحديد. أما مشكلة اليسار وفشله في الوفاء بوعوده وأحلامه المحلقة، فنجد صداه في روايات عديدة منها (امرأة النسيان) لمحمد برادة، و(الطالياني) لشكري المبخوت المتوجة ببوكر (2015)، ولعل قارئ نوميديا والطالياني سيقف على التشابه الممكن بين مراد وبين عبدالناصر الطالياني، من حيث جاذبيتها وتعدد علاقاتهما الحميمة بالنساء وتميزهما بفرط الوسامة، مع فائض الانكسار والفشل اللذين راكماهما في اليسار والعلاقات النسائية معا. أما نوميديا نفسها وهي الفتاة الأمازيغية الخرساء التي كان يتخيلها مراد وهو في الوادي قرب ضريح سيدي عيسى، فإننا سنجد شبيها لها في الغادة المتخيلة التي حفزت العبدي في رواية (**تغريبة العبدي**) على القيام بالرحلة إلى الحجاز ثم العودة إلى المغرب، إذ كلاهما شخصيتان وهميتان مرسلتان ومحفزتان على تطور الأفعال الإجرائية للذاتين، مراد والعبدي. أما الكتابة عن فضاء ضيق (**قرية إغرم**) وفتحه على دلالات كبرى، فنجده أيضاً في رواية (**القوس والفراشة**) المتوجة ببوكر 2011.، من حيث التبئير على فضاء **بومندرة** الصغير. أما شعرية اللغة، فيقينا، أن "المستغانمية" تركت أثرها في الرواية. وفي الأصل، فإن طارق البكاري بدأ شاعرا ونشر نصوصا شعرية في عدد من المنابر الثقافية والإبداعية. وهبّة الشعراء إلى الرواية، حتى المكرسين منهم، صارت أمرا مألوفا، خاصة مع تجذر زمن الرواية وجوائزها الكبيرة، البوكر، كتارا، نجيب محفوظ، والطيب صالح.

قد يكون طارق البكاري، تأثر بهذه النصوص أو بعضها على الأقل، وهو أمر وارد عند الروائيين في كل وقت، ومنسجم مع طبيعة الكتابة نفسها التي تتطلب قراءة ثرة، وبخاصة الأعمال التي تحظى باهتمام إعلامي كبير أو

تلك التي شهد لها القراء والنقاد بالعمق والتجديد الفنيين. ولعلنا هنا، يمكن أن نؤكد أن معايير الجائزة، وبالرغم من أنها غير معلنة، إلا أن استيحاء بنيات فنية وحبكات نماذج فائزة هـو أمـر يتكـرر في نـصوص روائيـة تاليـة. وهـي ظـاهرة ليست بالعيب، ولكن يُخاف أن تنمط الرواية في حبكات بعينها، مما قد يـؤدي إلى إنتاج أعمال تستنسخ بعضها دون إبداع وتجديد معقولين ومطلـوبين. لكـن رواية (نوميديا) لها مقوماتها الفنية الخاصة التي صنعت تميزهـا، فناهيـك عـن اللغة الشعرية الطافحـة، التـي تجعـل منهـا قـصيدة ملحميـة تـصيدها الـسرد فاحتواها إليه بقوة، فإن استثمار الحكاية، الأمازيغية خصوصا، قد فتح الروايـة على نافذة الإدهاش، وهو عنصر جماليّ مستوجب، في الرواية، أيّة رواية.

الحكاية الأمازيغية

إن اســتثمار طــارق البكــاري للحكايــة لمــن التقنيــات الفارقــة في (نوميــديا)، ولا بــد مــن التأكيــد أن الأمــر لا يتعلــق بالحكايــة القائمــة عــلى الحبكــة التقليديــة المــستندة إلى أقــانيم البدايــة، العقــدة، والتنــوير وفــق النــسق الخطــي، وإنمــا المقــصود هنــا الحكايــة المنفــرزة عــن طبيعــة الفــضاء الــذي يــسكنه (إغــرم)، وهــو فــضاء أمــازيغي غنــي بالحكايــات الملغــزة المثــيرة للخيــال وللمتعــة، وهــي، أيــضاً، الحكايــات المغرقــة في عجائبيتهــا التــي يــصدقها النــاس، ويتعــاملون معهــا بمنطــق المقــدس، أي إنهــا جــزء مــن طقوســهم وعقيــدتهم، التــي لا بــد مــن التماهــي معهــا وتجنــب التحــرش بهــا، وهــو مــا فعلــه مــراد تجنبــا لكــل صراع محتمــل مــع فــضاء تــرك أناســه كثــيرا مــن الجــروح في جــسده وروحــه. ولعــل حديثــه بالأمازيغيــة مــع حميــد، مــسير فندقــه، والنــاس الــذين أتــوا بــه بعــد إغمائــه، بعــد ســماعه حــديثهم عــن لعنــة أو عتــه فيــه، ثــم إنكــاره إجــادة الأمازيغيــة أصــلا بعــد ذلــك. وهــو بهــذا الــصنيع كــان يتحــاشى أيــة شرارة تــضرم النــار في العلاقــة

بينه وبين الفضاء الذي طلبه للشفاء من أسقام الماضي المُهلكة، وكان يزيد من عجائبية الحكايات التي تنتقل بالتواتر بين أبناء القرية عن القوى الماوارئية التي تشفي وتسقم، وتصيب بلعنتها سيء الحظ الذي تصطفيه.

والحكاية في نوميديا لا ترتهن إلى وظيفة الإمتاع فقط، وإنما هي تعلة لإظهار معطى ثقافيّ يُهمّ منهجية الوعي الجمعي ونهاياته في كثير من مناطق المغرب، والتي يمكن تعويمها على فئات واسعة، في الدول المغاربية والعالم العربي والإسلامي. وهي منهجية تحكّم بالأساس الخرافة لتفسير جميع الظواهر والسلوكات الإنسانية، وهو ما يجعلهم في أمان وإيمان، تغنيهم عن المقاربة العلمية والموضوعية لتلك الظواهر، ولعل حميد، وهو ينطق بكلمة (**التسليم**) التي تقال في حال ذكر القوى الخارقة من الجن والمخلوقات الماوارئية يجسد هذا الضرب من التفسير. والتسليم، هنا، بمعنى الاستسلام لتلك المخلوقات تلافيا لشرها، وهو أمر يظهر طبيعة التفكير عند كثير من هذه الفئات التي لا تحاول، مجرد المحاولة فقط، في إمكانية وجود تفسير منطقي ومعقول للظواهر. والحكاية، في الوقت نفسه، تفضح طبيعة المثقف، عندنا، المسكون أيضاً باللاوعي الجمعي لثقافته الخرافية، فلا شك أن مراداً نفسه نموذج لهذا التأثير الممتد للخرافة، ونوميديا نفسها هي امتداد لها، أي الخرافة، التي تنسجها المنطقة، لكنها في هذه المرة إنتاج خاص بمراد في أشد مراحل مرضه فتكا. ويمكن القول إنها شخصية وهمية، وليست تخييلية، مركبة من جوليا ونضال وخولة. إنها المرأة الجامعة، أو نساء في امرأة، فضلا عن كون منحها هوية أمازيغية من خلال إعارتها اسم المملكة الأمازيغية " نوميديا"، هو بمثابة ترسيخها في فضاء (إغرم) الأمازيغي. والحكاية أيضاً خدمت رهانا مهما في الرواية، وهو الإشارة إلى التجبر الكولونيالي للمعمر الفرنسي، ومن خلاله التجربة

الكولونيالية برمتها، عبر قصة (الرومي) الذي كان يقتنص أهل القرية، قبل أن يضحّي (سيدي عيسى) بابنه الولي الصغير (سيدي موسى) ذبحا، قربانا للرومي وحقنا لدماء القبيلة، قبل أن يغدر بهم ويواصل هواية القتل التي تُصور كما لوكانت طبيعة متأصلة، وكان مراد يحكيها لصديقته الفرنسية جوليا إمعانا في إشعارها بهول ما فعله أجدادها، وما ستفعله هي أيضاً بطريقة أشد نعومة.

وإذن، فإن الحكاية في (نوميديا) تتخذ مظهرين: مظهر الحكاية المتواترة التي أنتجها رواة مختلفون في الفضاء الأمازيغي، وأضفوا عليها الكثير من القدسية كما هي حكاية الرومي، وجنية الوادي، وبركات سيدي موسى وسيدي عيسى. وحكاية مختلقة هي حكاية نوميديا الفتاة الأمازيغية الخرساء، وهي لا تقل عجائبية عن الحكايات المتواترة، غير أن الأهم هو كون الحكايات جميعها لم تكن نشازا في حبكة الرواية، وإنما خدمت، بقوة، رهانها، ولم تتخل في كل ذلك عن الإمتاع المصاحب لها، منذ أن تبنتها الجدات الرائعات.

الميتا- رواية والمذكرات

إن الميتا-رواية من التقنيات السردية التي صارت شائعة في عدد من النصوص الروائية الجديدة، مثلما شاعت مؤخرا فكرة المخطوط والمسودات والمذكرات التي تستثمر، أحيانا، لتطويل الزمن النصي والتخييلي، غير أن هذه التقنية تتخذ منحى مبدعا في رواية (نوميديا). وهي تتمثل في المسودات التي تركتها الفرنسية (جوليا.ك) لروايتها المنتظرة (مراد الوعل)، وفي هذه المسودات تسجل علاقتها الإنسانية بمراد، وتحكي عن خيانتها له، ومحاولة إظهار ذلك. وهي التي قامت برشوة طبيبه النفسي للتعرف على ملفه وافتعال طريقة للقاء

به في الكلية التي يعمل بها، قبل أن تدخل معه في علاقة حميمة الغاية منها استنزافه حتى يحكي مآساته مستسلما، لتكون مادتها في عمل روائي جديد. ولعل رواية (نوميديا) تتغيا، هنا، وضع اليد على سادية الكاتب والروائي خصوصا، وهو يبحث عن مناطق تخييلية غير مطروقة، في ضرب للصورة المثالية المفتعلة التي تجعل من إنتاج كل عمل استنزافا لذات الكاتب نفسها وتضحيةً بها. أما في حال (جوليا) فلم تتورع عن حقن مراد بأدوية مهلوسة تزيد من مرضه، بل وافتعال رسائل تهديد من قبل خصومه الإسلاميين، قصد الاستمتاع بوجله. وهي في كل ذلك تعيد، بنعومة، فعل غالبية المستشرقين الذين ينظرون، في الأغلب، للإنسان في العالم الثالث، وخاصة الإفريقي منه، كما لو كان حقل تجارب ومادة للاستغلال لا أكثر. أما في المذكرات التي تركتها وصال عند مراد، فنتعرف، من خلاها، على قصة خولة التي كانت على علاقة بمراد وحملت منه، قبل أن تقرر الانتحار هي وجنينها، بعد أن تركها وتوجه إلى فرنسا رفقة جوليا لاستكمال الخبرة. والمذكرات رغم أنها تعرب عن طبيعة العلاقة العشقية بين مراد وخولة طالبته السابقة، فإنها أيضاً تعرفنا بخولة نفسها التي تبدو شخصا غرّا استسلم (لحب) ليس له من مقومات للنجاح، وهو إن شئنا استغلال بشع تغذى على الحال المثالية والمشرقة للأستاذ في عين طلابه.

وسواء تعلق الأمر بمسودات رواية جوليا أو مذكرات خولة، فإن الإذاية والتجبر يبدوان جزءا من الطبيعة الإنسانية، فمراد ظفر بخولة، فاستغلها بمسميات الثقافة والحب والأستاذية، أما جوليا فتمكنت من مراد وأخضعته بالمسميات نفسها. وإن كان صوت مراد طاغيا معلنا الشكوى من الآلام والخراب المحدق به والرابض في روحه، وهو الممتلك لمساحة كبيرة في أصواتية الرواية، باعتباره السارد الأغلبي، الذي يحكي قصته، ويقرأ علينا من مذكرات خولة، ويسمعنا جزءا من

شرائط ومسودات جوليا؛ فإن هناك ساردا ناظما مركزيا خفيا يجمع أصوات مراد وجوليا وخولة ونضال ونوميديا ويصهرها في الحبكة الكبرى للرواية، وعبرها يمكن أن نرى، بعينه طبعا، أن مراد كان فعلا ضحية لألم حاد، لكن تباكيه الكبير لن يمنع أنه كان صانعا، بدوره، للخيانات والغدر الذي تسبب فيه لخولة على نحو فظيع، ولنضال أيضاً بدرجة أقل.

وإذن، فإن رواية (نوميديا) واعدة بتخييلها المركب الذي يستلهم بنيات خطابية مختلفة، وينفتح على تعددية صوتية وحكائية متنوعة، ويصّعد بها نحو رهانات عميقة، ولعل هذا ما جعلها تنال كل هذا النقاش المثري، ونأمل أن تتمكن من حفر طريقها إلى عدد كبير من القراء والاستغوار النقدي والأكاديمي أيضاً.

"زاويـــة العمـــيان"[1]

السيرة التخييلة للهامش

إن تذويت التاريخ هو فتح شرفة للذات على التاريخ الموضوعي. وهي عمليـة لا تخلـو مـن التخييـل المـشوب بوقـائع وأحـداث مترسـخة في الـوعي الجمعي لمن عاش تجاربه وكان جزءاً من كونها العام، لكن التذويت قـد يتخـذ طابعاً سحرياً إن كان مشبعا بفائض المحلية التي تـشاكس أحيـازا حميمـة مـن الذاكرة الشخصية، حيث تصير الذات الكاتبة شديدة القرب من الـسارد نفـسه ومن الشخوص التي يفترض أنها تـتحلى بقـدر معـين مـن التعـالي عـلى الواقـع، وهذه حال صاحب (أوراق عبرية) الروائي المغربي حسن رياض الذي يـسعى، في روايته (زاوية العميان) الصادرة عـن منـشورات وزارة الثقافـة بـالمغرب، إلى أن يوثق تخييليا لجماعة حقيقية كانت تعـيش، كليـةً، بإحـدى الأحيـاء الهامـشية جنوب مدينة آسفي المغربية، محاولا الدخول في عوالمها الملغزة قصد الكـشف، نصيّا، عن سلوكها ورؤيتها وعلاقاتها المربكة بالنسق الاجتماعي والسياسي العام. (فبوهالة) ليسوا مجرد متسولين عاديين يسعون إلى سـد الرمـق بخبـز حـار، إذ يختفي وراء الصَّغار، بفتح الصاد، الـذي يظهـر عـبر بكـائهم وأسـمالهم الباليـة وجلودهم المتسخة حياة أخرى تفيض بالإنسانية والفن والوعي السياسي الحـاد أحيانا، كما تفيض بالخيبات العاطفية والسياسية المدمرة وباللاهوت في قدسيته المخصوصة، إنهم، أي بوهالة، يجسدون الحياة في تجليها العميـق الـذي تعجـز العين المبصرة، تلك الغارقـة في أتـون مركزيـة ذاتهـا، عـن اقتناصـه، وإذن لربمـا نحتـاج للاقـتراب مـن هـذا العـالم إلى الاحـتماء بإحـساس العميـان أنفـسهم بالحركات والإشارات التي تصنع المعنى الممتـد والمـضاعف، ونحتـاج، يقينـا، إلى

1 حسن، رياض: زاوية العميان، منشورات وزارة الثقافة، المغرب- الرباط، ط1، 2007.

عين راوٍ قريب مـن عـوالمهم لتقودنـا إلى مركـز الـصدع الـذي يفجـر كـل تلـك المكابدات ويخلف كل تلك الجراح التي يتسع خَرْقها كلما اتسعت رقعة الحكي الذي يبتدئ من سنوات الخمسينيات وإلى حدود الستينيات.

ورقة في السماء

يُفتتح الحكي في (زاوية العميان) بصوت "الناصري" أحد أهـم الـذوات التي تبئر عليها الأحداث، وهو يسرد على صديقيه عـلال وعبـدالرحمان سيـسو قصة مرضه الذي كاد يقضي عليه وهو لا يزال طفلا بلا قـدرة أو ممانعـة، قبـل أن تأتي فرقة القصابين الذين يتزعمهم "الفقيـه الـسايح" ذو الكرامـات الكثـيرة ليدعك رأسه كما باقي الصبية المرضى ويؤجل، بأدعيته السحرية وتمائمه، تهاوي ورقته المعلقة في السماء كما هو الأمر في متخيل والد الناصري الذي كان يعتقد أن لكل إنسان ورقة معلقة في السماء تسقط بموته، وبالرغم أن صوت الناصري باعتباره ساردا يتراجع، ليصير ذاتا نصية لها علاقاتها ورهاناتها وآمالهـا الخاصـة، إلاّ أنه يمنح لفعل السرد، الذي يتسلمه سارد متـوارٍ، صِـدقيته وواقعيتـه، لتبـدأ الحكاية في الامتداد عبر طريق الانتقال المحكم مـن ذات فاعلـة إلى أخـرى عـبر تقنية التذكر، إذ يبدأ السرد بالحديث بين شخصيتين أو ثـلاث قبـل أن تـذكر في حديثها شخصية أخرى، وعلى هذا النحـو تتـشكل الـسيرة الجماعيـة التخييليـة لبوهالة أو هداوة، حيث يتم التركيز على شخوصها ورسم بورتريـه خـاص لكـلٍّ منها، ورصد تفاعلاتها عبر استثمار الجانب الإنساني ممـثلا في علاقـات الـصداقة أو القرابة أو الزواج بينها، فضلا عن سكن غالبيتهم بحي (النوايل)، وهو فـضاء مركزي للأحداث، قبل أن تنتقل إلى الكورس أو الزاوية وهي جميعا تقع جنوب مدينة آسفي المغربية.

الكُدية بوصفها فنّاً مقدّساً

كان لهداوة طبع خاص، إذ يغادرون حي (النوايل) صباحا حتى لَيصير خاويا ويعودون ليلاً ليملؤوه بالجلبة والحياة. هم متسولون وبعضهم تجار أيضاً يسعون إلى لقمة حارة، لكنها لا تخلو من قسوة وحيلة، ولقد كان علال وعبدالرحمان سيسو يقومان بتعذيب الحمير بحصص جلد دائمة حتى تبدو نشيطة أثناء بيعها كلما ظهر أمامها مُعذبها، وهو موقف لم يرق للناصري فعاتب علالا، لكنه رد (بأنه لا يجد حرجا في ذلك، إذا كان الإنسان أصلاً لا يشعر بأي ذنب وهو يجلد أخاه الإنسان) ص10. إن هذا البوح يفسر سلوك علال وكثيرا ممن ينتمون إلى الهامش، إذ الكدية والحيلة للحصول على المال أو جعل الناس يقعون في شراكهم هو سلوك مضاد للشعور بالغبن وتماه مع طبيعة الحياة القاسية، وفي هذا السياق لا يتورع بعض أفراد جماعة هداوة عن تشويه أجسادهم أو أجساد أبنائهم ليكون تمثيلهم وادعاؤهم الهوان أكثر صدقا وأشد تأثيرا، كما صنع "حسن الشحاذ" الذي كان يعنف ابنه إن لم يتقن فنون التسول، بل لم يتورع عن إحراق يده، أي الابن، حتى يصير التماهي مع التسول أمرا فيه كثير من الحقيقة، وهنا يصير تشويه الجسد علامة قوية تصنع بورتريها خاصا يعزز الغاية الأساس وهي خداع الناس واستدرار عطفهم والالتفاف على الجانب اللوغوسي فيهم، لكن هذه القسوة الطافحة ليست هي السبيل الوحيد لصناعة المتسول، إذ يلزمه تقنيات أخرى يحتاج فيها إلى متسول متمرس ولقد استنجد "حسن الشحاذ" بالأستاذ، وهو شاب يحترف البكاء، ليعلم صبية يعملون عنده، ويكتريهم من عند آبائهم بمقابل مادي، البكاءَ، يقول الأستاذ موجها كلامه للصبية (التسول ليس إلا لحظات قوية أهم ما فيها هو مقدرتك على الاحتيال)ص29. إن الاحتيال هو أهم خصيصة ينماز بها هؤلاء، لأنه يخاطب شهوة القوة والرفعة عند الضحية، أي الذي يصدق هذا التمثيل، ويشبعهما لديه، فهو اليد العليا التي تعطي، والعظيم الذي ينقذ محتاجا لا يجد قوت يومه، كما أنه، أي الاحتيال، يخاطب القلب المجرد من

الحجاج وسلاح السؤال، لكونه موضع الإيمان المبني على حسن التقدير والظن وجميل الجزاء، وحسن الشحاذ، وكل محتال، يعرف هذا الوتر ويعزف عليه باحترافية كبرى لا تني عن استعمال الإكسسوارات اللازمة بما فيها تشويه الجسد أو تقديم عرض درامي "بالغ الصدق". هذه، يقينا، صورة المكدي كما هي متجلية في مقامات الحريري والهمذاني، لكنها صورة تستعاد في ظروف أشد قسوة وعالم ماديّ لا يرحم.

لقد تحدث عبدالفتاح كليطو في كتابه المائز (الأدب والغرابة) عن الشخصية البراقشية، والتي قصد بها الشخصية الغريبة الأطوار التي توظف الدين أو العربدة حسب ما تقتضيه مصلحتها، ولعل شخصية الشيخ عبدالقادر تجسد هذه الصفات حتى لكأنها تبدو مطابقة لها، إذ هو مدّاح له فرقة خاصة مكونة من الدراويش الذين يرددون معه الأمداح النبوية التي يحفظونها ويؤدونها في مناسبات مختلفة ويستجدون بها أيضاً، ولكنه كما جميع الدراويش كان يدخن نبتة "الكيف" بشراهة ويشرب النبيذ في الجلسات والسهرات الخاصة؛ بل إنه كان أول مسلم يدخل إلى حانة البرتغالي أدولفو بآسفي، وهو إلى جانب كل ذلك يُظهر الورع والتخشع أمام زبنائه الذين يقصدونه للدعاء لهم أو إعداد تمائم الرقية والعلاج. إنه، حقا، "أبو زيد السروجي" أو "الحارث بن همام"، في صيغة جديدة تتلون حسب الظروف والسياقات والغايات.

مرارة الهامش

يبدو السارد في الرواية متعاطفا مع سلوك الاحتيال، وهو ما يظهر في تعليقه على حصص تعذيب الحمير حيث قال (كان سلوكا قاسيا من أجل لقمة مرة) ص24، مما يعلن كونه، أي السارد، جزءا من عالم هداوة، إذ قد يكون هو الناصري نفسه، متخفيا في إهاب سارد مجهول، بخاصة أن السارد يحكي

الأحداث بالرؤية المصاحبة التي يعرف فيها مقدار ما تعرفه الشخوص، ولا يتوغل داخل بناياتها النفسية أو الذهنية إلا لماما وعلى سبيل التقدير، مما يقوي فرضية أن يكون الناصري هو السارد، الذي استبدل ضمير المتكلم بضمير الغائب تارة أو بضمير المخاطب تارة أخرى، لكن كيفما كان الحال، فإن هذا التعاطف هو ترجمة لإحساس عام بالغبن الناجم عن التهميش الممنهج لهذه الطبقة التي ضاعت أحلامها في الطريق.

تتعدد الخيبات العاطفية والاجتماعية والسياسية للذوات في (زاوية العميان)، فمن الشيخ عبدالقادر الذي أحب الآنسة روز التي كانت تعمل في خمارة أودلفو داماس قبل أن تغرق الخمارة وتختفي معها روز، إلى شكيب الحلاق عاشق الفتاة التطوانية وردة التي صدته بعنف جارح ومؤلم، فسعيد الباشاني والشارجان اللذين عملا في الجيش الفرنسي وحينما عادا إلى وطنهما سيعيشان الفاقة والفقر المذلين لأن موظفا جشعا بالبريد في المغرب سرق المرتبات التي تصله.... وإذن، هي بعض نماذج من الخيبات المدمرة التي لا يخفف من وطأتها غير تلك الطرف والسخرية المرة على أية حال، والتي توفق السارد في زرعها داخل حبكة الرواية، ومنها لجوء الشارجان، بعد أن أعياه انتظار مرتبه، إلى توشيح حماره بمختلف الأوسمة والنياشين التي حصل عليها من القائد شارل دوغول، وهو ما كان سببا في حل مشكلته بعد استدعائه من قبل الشرطة الفرنسية. أو ما حاق إدريس الذي رفع العلم الألماني فوق سطح بيته على سبيل المزحة قبل أن يجد نفسه في مأزق حقيقي مع المخابرات التي حققت معه وعذبته قبل أن يخلى سبيله. إنه جيل مغبون جدا هدّه ضياع الآمال التي بناها وشيدها في مخياله للاستقلال الذي كان وبالا شديدا (لقد ضحى الجميع من أجل لا شيء) يقول سعيد الباشاني الذي اختار أن يختفي عن الأنظار متشحا بالسواد الدائم تماهيا مع دخيلته المهزوزة.

من هذه الشرفات البنيوية والثقافية يظهر أن رواية (زاوية العميان) تضَمّن صراعا واضحا بين الأنساق والقيم داخل الهامش نفسه، وينفتح على صراع أكبر بين أطراف النسق السياسي الذي كان مشوبا بكثير من التطاحن المدمر بين السلطة و خصومها عبر الشارع بتأطير من النقابات والأحزاب السياسية المعروفة، ولعل هذا الصراع انتقل إلى الفئات المهمشة ومنهم هداوة، إذ يرصد السارد كيف (صار حي النوايل مثل قرية دخلها الغزاة) بعد أن عاث فيه رجال مدججون بالعصي والسيوف ينتمون إلى جبهة حماية المؤسسات الدستورية (الفديك) في صراعها التاريخي المعروف مع أحزاب المعارضة آنذاك ممثلة في حزبي الاستقلال والاتحاد الوطني للقوات الشعبية. وحده الناصري كان حصيفا وهو يجيب عن سؤالهم (واش " هل" أنت اتحادي أم استقلالي أم جبهة؟). أنا بوهالي قلت لهم ص145، لقد كان جوابا مفحما يحفل بسخرية مرة من القسر والقهر اللذين أسالا أنهارا من الدماء البريئة التي يبعثها حسن رياض في هذا العمل الممتع بكثير من المحبة، مادام هو نفسه يصير ذاتا تخييلية في عالم قريب جدا منه ومني أيضاً.

رواية (نــيران شقيــقة)[1]

امتحان السلطة والهامش

إن اشتعال الحرب يستدعي أن يبتدئ زمن الشدة الـذي يغـرق حيـاة البسطاء في الألم المدمر، إذ تضيق فسحة الحياة وتنداح في الأجواء رائحة المـوت المروعة (أليس الجنود والفقراء هـم وقـود أيـة حـرب؟) كـما جـاء في مقتبـسة الاستهلال. إذ يحدث أن تصير الحـرب، في كثـير مـن الأحيـان، تعلّـة للـتحكم في مصير الناس ووسيطا يخدم السلطة المتنفـذة ويحمـي مـصالحها. ولكـم كانـت الحروب، ارتباطا بهذا المسعى، أداة لتـصريف الأزمـات الداخليـة وورقـة تعيـد ترتيب قواعـد اللعـب في الأنظمـة الأوتوقراطيـة حـين يتعـاظم الـضغط عليهـا ويضيق ذرع الناس بحماقاتها ونيرانها.

إن هذه الأبعاد الملازمة للحـرب هـي مـا تـستعيده الحبكـة الـسردية في رواية (نيران شقيقة) للروائي المغربي حـسن الرمـوتي والـصادرة عـن دار الـوطن للطباعة والنشر بالمغرب. إذ تبئر الأحداث على فعاليتها، أي الحرب، حين تتخـذ شكل القصة المكذوبة المتقنة الحبك، والتي تواكبها بروباكندا رهيبة تسخر فيها السلطة جميع إمكاناتها حتى توهم الناس بـصدقيتها وتـشعرهم بكـم الخطـر المحذق بهم إمعانا في صناعة ما يطلق عليه عبدالـلـه الغذامي **الذات الخائفـة** التي تقبل بكل شيء وتتخلى عن كل مشروع في التغيير؛ بـل تـصبح هـي ذاتهـا مقاومة لكل دعاوى الثورة على الأوضاع المزرية، وضمن هذا المنحى جاء تجنيد (عباس) وعدد من شبان القرية التي ينتمـي إليهـا بإيعـاز مـن "الـشيخ"، أحـد آليات السلطة، والذي كتب تقارير عن شجاعتهم مستضمراً نية التخلص مـنهم خاصة عباس الذي رفض تزويجه من أخته زهرة. فالشيخ (محمد الدنيا)، ككـل

1 حسن، الرموتي: نيران شقيقة، منشورات دار الوطن، الرباط، ط1، 2012.

رجال السلطة المستفيدين من حصانة دائمة، يعيث فسادا في القرية، وهو المشغوف بالمال وبالنساء الصغيرات اللواتي يتزوجهن باستغلال طمع آبائهن أو عن طريق التهديد الذي لم يُجْدِ نفعا مع عباس، فكان أن رشّحه للحرب المنتظرة.

إن السارد يقدم (عباسا) بوصفه نموذجا في الثورة على طوق الخوف الهلامي الذي صنعته السلطة وكرسته عبر قنوات التحكم عن قرب، فعباس شخص متعلم نسبيا بالمقارنة مع رفاقه الذين كانوا تحت إمرة الضابط، وهو يمتلك ذكاء فطريا حادا، بالإضافة إلى قدرته على المواجهة التي بدأها بالوقوف ضد نزوات شيخ القرية وحماقاته، وعمَّقها في الثكنة العسكرية حين أخبر رفاقه أن أمورا غريبة تحدث وأن لا أثر لعدو. وحين سيقضي شبان كثر بنيران لم يطلقها عدو أو حليف بالخطأ، سيتنبه عباس إلى أنها نيران انطلقت من فوهة بنادق الأشقاء لغايات مجهولة. لذلك لم يرتح لوسام النصر المكذوب الذي وشح به عقب انتهاء الحرب الخادعة وقابله بابتسامة ساخرة فطن الضابط لمغزاها.

وإذن فكل العلامات كانت تنبئ بأن وبال المناورات الآتية أخطر وأن ما يحاك أشد إلغازا، لذلك كانت عودة عباس إلى قريته الهامشية لحظة فارقة لاستعادة التوازن النفسي والشعور ببعض الأمن الذي غاب في "ساحة المعركة" وفي الثكنة. وهو شعور لحظي فقط؛ لأن سيارة جيب عسكرية يقودها الضابط الذي كان رئيسه في المعركة كانت قد حلت بالقرية مباشرة بعد إخبار عباس سكانها بأن الأمر كان كله مجرد خدعة أودت بحياة الكثيرين ومنهم شبان القرية الخمسة الذين كانوا معه، لم تكن الأمهات الثكالى والبسطاء الذي تشعبوا بأخبار السلطة ليصدقوا ما قاله عباس، لكن أحذية العسكر الثقيلة وهي تزلزل فضاءهم الهادئ كانت سببا في أن يصير الخوف والشك جزءا من نمط انفعالهم، وتعمق هذا الخوف والشك أكثر حين اختفى عباس في غابة كثيفة مجاورة للقرية.

أحابيل السلطة

إن الرواية تفضح أحابيل السلطة وتأثيرها السلبي الأشد حين تسعى إلى تدجين الأصوات المخالفة، تلك التي تقف ضد مصالحها أو تعطل مخططاتها، لذلك حين نزل الضابط القرية ولم يعثر على عباس أرسل تقريرا إلى رؤسائه يحذرهم فيه من طبيعة المعلومات السرية التي لا ينبغي لجندي في مثل رتبته أن يعرفها، وخطورة ذلك على مصالحهم، وادعاءً، على مصالح الوطن، فطلب في تقريره الإسراع بإعداد مخطط للقبض على عباس في أقرب وقت، وإن لزم الأمر التخلص منه ومن القرية جميعها إن ظهر أنها تعرف أكثر من اللازم. والسلطة هنا لا تعترف بحق الحياة المقدس ولا حق الانتماء إلى الفضاء ولا حق الصدع بالحقيقة؛ لذلك اتخذت قرارا يقضي بنقل القرية إلى مكان آخر، فصار الفضاء الأول مهجورا إلا من أحد كلاب القرية. كل ذلك والإنسان الهامشي فيها غير قادر على الاحتجاج ومغلوب على أمره، وإن العلاقة بالمكان وبالذاكرة يصبح ترفا كبيرا في هذه الحال، فهذا حق مستلب يمهد له الاستعداد النفسي الجمعي (الذات الخائفة)، وهو إحدى مظاهر تغلغل النسق الثقافي، الذي يعبر عن حال قصوى من التدجين يتجسد في أحداث الرواية من خلال اندماج الناس في حياتهم الجديدة ومحاولة إيجاد إيقاع جديد للعيش في تناغم مع الخوف والشك والغبن القاسي.

إن السلطة تشتغل بشكل مزدوج، فهي تعمل على تدجين أو تصفية المخالف الذي تعتبره خصما وحتى عدواً لذوذا، وبالقدر نفسه تمنح خدامها كل وسائل العيش الرغيد وتفوض لهم سلطا كبيرة ضمن تراتبية محسوبة، فتحصي على الناس أنفاسهم وتشعرهم بأنهم مراقبون عن قرب، ولقد كان شيخ القرية أحد أهم آليات السلطة للتحكم في منسوب الخوف في أفرادها، وإنه لمن الدال تأمل لقبه في الرواية، فهو (محمد الدنيا)، وهو لقب يدل على حبه الكبير للاستمتاع بملذات الحياة، فهو كان محبا شديدا لجمع المال والارتباط بالنساء،

لذلك كان يراكم الأراضي مستفيدا من حظوته لكونه عين السلطة، وكان يتـزوج في كل مرة من شابات صغيرات، وهو حين أراد الزواج من (زهرة) أخـت عبـاس الصغيرة والجميلة، جاء الرد من عباس حاسما، بل هدد بتصفية الشيخ لـو أصر على قراره، ولما اختفى عباس في الغابة كـان الـشيخ قـد بـدأ في محاولـة إجبـار (كبور) والد (صفية) حبيبة عباس على تزويجه منها، قبـل أن تفـر مـن القريـة إخلاصا للحب، ولربما تجسيدا لثورة رمزية في وجه السلطة المتجـبرة. لقـد كـان الشيخ معروفا بأنه مستعد لبيع أي شخص حتى يـروي طمعـه وشرهـه، لـذلك حينما يكون موضوعا للحوار بين أفراد القرية كانـت هـذا الخـصلة تتقـدم كـل حديث عنه، يقول حسان مخاطبا حمدان، وهما صديقا عباس (الليـل والـشيخ غدّاران) ص74.

تحولات الهامش

في مقابـل هـذا الغـبن القـاسي الـذي تـسببت فيـه الـسلطة المدجِّنـة، فـإن الـسارد اسـتطاع أن يجعـل مـن القريـة فـضاء مركزيـا حـين انتـشلها مـن هامـشيتها/ هـدوئها، وبـدل أن تقبـع رتيبـة وخانعـة تحـت ذلـك الجبـل، فإنهـا صـنعت عنـصرا ثوريـا داخلهـا هـو عبـاس الـذي تمكـن مـن الانعتـاق مـن ربقـة الـصمت القاتـل، ورفـض أن يكـون وقـودا لحـرب مكذوبـة مجهولـة المرامـي ومتـشحة بـالغموض الـشديد. وإمعانـا في تكـريس هـذا الغمـوض وتحريـك الحيـاة في القريـة جعـل الـسارد عباسـا يلتجـئ إلى تلـك الغابـة المجـاورة للقريـة، والتـي كلـما توغـل بـين أعـشابها وحشائـشها كلـما نزفـت ذاكرتـه بكـل الآلام التـي تركهـا في نفـسه ابتعـاده القـسري عـن والديـه (سي المختـار) (ولـلا هنيـة) ومحبوبتـه (صـفية)، وكـذا إحـساسه بالخديعـة التـي تحبكهـا النخبـة المتنفـذة. وعبـاس نفـسه في الروايـة انتقـل مـن حـال الإنـسان الهامـشي الـذي كـان كـل همـه أن يمنـع

شيخ القرية من الزواج من أخته (زهرة) ويكون بمقدوره الظفر بمحبوبته صفية إلى ذات تقلق الجميع، فهروبه جعل السلطة تجند تجهيزات لوجستيكية مهمة (سيارات الجيب، طائرة الهيلوكوبتر) ومخبرين (كموسى الحاضي الذي جاء رفقة زوجته ليجمع المعلومات عن سير الأمور في القرية)، وغيابه عن القرية دون إخبارهم بذلك جعله محط مدار الحوار بين أهلها؛ بل إن ذكر اسمه من قبل أحدهم كان كافيا لتدور الشبهات حوله، وسيصير مراقبا بدوره، وكانت هذه حال الطفل عبدالصادق الذي حين أخبر والده في المسجد أنه رأى عباسا على متن طائرة الهيلوكوبتر وأنه أشار إليه بيديه، كان ذلك سببا في تسجيله في المدرسة العسكرية بالمدينة وإبعاده عن والديه الذي سيلتحقان به فيما بعد. وإذن فإن غياب عباس صار حضورا يتملك أذهان الناس ويقلق السلطة قبل أن ينجح الضابط في القبض عليه على مقربة من الحدود، ويواجه عباس ذلك بالابتسامة الساخرة نفسها التي قابل بها توشيحه بوسام النصر.

قسوة السارد

لقد كان السارد في رواية (نيران شقيقة) قاسيا على شخوصه فاختار لهم نهايات تراجيدية إمعانا في زيادة منسوب الألم الذي ابتدأته النيران التي اشتعلت في إهاب شباب في ريعان الحياة وأحرقت آمالهم وطموحاتهم، هكذا يشير السارد إلى الولادة الصعبة لعباس في تلك الليلة الماطرة والعاصفة، ووفاة أخته الكبرى فاطمة بسبب مرض قاتل وهو صغير، وتصفية عبدالله صديق عباس ورفيقه في الحرب الخادعة بعد زيارته للقرية مستفسرا عن أحواله، ومقتل محمد الدنيا شيخ القرية في حادثة سير، ووفاة كبور أب صفية بعد أن ضاق قلبه واشتد

بـه الإحـساس بالـذنب بعـد هـروب صـفية. فـالموت كـان الخـلاص الأكيـد في نظـر الـسارد لإحـداث التغيـير في القريـة وتبـدل أحوالهـا المعيـشية، ومـن الـدال رمزيـا أن ينـزل المطـر الـذي يعـادل الحيـاة بالنـسبة إلى البـدوي مباشرة بعد تشييع محمد الدنيا.

وعموما فـإن الروايـة تقـوم عـلى اجتهـاد سردي واعـد، فهـي تزخـر بمـتن ثقـافي كثيـف يمـتحن علاقـة النخبـة النافـذة بالهـامش، حيـث الحـب والحياة ترف كبـير، وحيـث الحريـة منّـة قدريـة تـأتي بهـا الـسماء فقـط، حـين تعجـل بمـوت المتنفـذين الـذين يأخـذون برقـاب النـاس وبـأرواحهم، حتـى لا تنضغط أحلامهم أو تضيق كما يضيق بهم الوطن الحبيب.

روايـــة (إصـــرار)[1]
رحلة في أعطاب الروح

إن المزاوجة بين الاشتغال على السرد إبـداعا ونقـدا يعنـي وعيـا تقنيـا ببنيات الخطاب السردي، وهو وعي نرى أنـه ينبغـي أن يتعطـل، ظرفيـا، أثنـاء الكتابة الإبداعية التي من مقوماتها تحقيق سفر تخييلي حر بعيدا عن إسـقاط القواعد السردية التي هي، في عمقها، منافِحَة، بـشكل مـا، للتجربـة التخييليـة، بحيث إن جاذبية العمل الروائي لا تتحقق إلا حين لا يلمس القارئ تنزيلا تقنيـا لتلك القواعد تلافيا في أن يكون منفراً على مـستوى الاسـتجابة القرائيـة، ولعلـه ولهذا السبب تنجح كثير من الأعمال الإبداعية التي يكون كتابهـا بعيـدين عـن درس الأدب، إذ يكونون في غنى عن مجابهة هـذا الرهـان القـاسي بالقيـاس إلى المبدع/ الناقد، ولا يعني هذا الكلام أن المزاوجة بين الاشتغال الأكاديمي والإبداع هي عامل سلبي يقوض إمكانية انديـاح الأعـمال التخييليـة ويقلـل مـن فرصـة نجاحها، إذ قد يكون ذا أثر حاسم في إغناء المتن الثقافي للعمـل ويعـضد بنيتـه. وبوشعيب الـساوري هـو باحـث أكـاديمي حاصـل عـلى الـدكتوراه في موضـوع (الرحلة والنسق)، وعلى شهادة الأهلية (الأسـتاذية) لتـدريس الفلـسفة، وهـما تخصصان توغلا في بنية عمله الروائي الجديـد (إصرار) الـصادر مـؤخرا عـن دار الألمعية بالجزائر، إذ يمكـن اعتبـارهما إبـدالين خفيـين سـطرا الحبكـة الـسردية ومتنها الثقافي.

---

1 بوشعيب، الساوري: إصرار، دار الألمعية للنشر والتويع، الجزائر- قسنطينة، ط1، 2011.

الكتابة بوصفها تساميا على الألم

إن الرحلة التي نقصدها، في هذا السياق، لا تقوم على السفر في الفضاء الخارجي بغية تسجيل التفاصيل التي تلتقطها عينا السارد وتوصلها، بأقصى قدر من الأمانة، إلى الملتقي، فحَدٌّ كهذا تعترضه تلك الإشارة التجنيسية البيضاء (رواية) التي تضيء عتمة الغلاف المتشح بسند في لون الظلام، مما يعني، لزاما، أن الرحلة المعنية مشوبة بقدر هائل من التخييل المشابه، يقينا، لإطاره المرجعي والواقعي، وهو واقع أليم قائم على المكابدة الممتدة والقاسية التي نجمت عن حب مكذوب بين الداخلة (أو خديجة) وبين مبارك (أو مبيريك)، إذ انتهى إلى مناقرة أبدية وإهمال متطرف (لهشومة) ابنتهما أو امتدادهما المنكسر التي هي الذات الساردة والإجرائية الرئيسة في الرواية، والمجسدة، بحق، للمعاني المستضمرة لسواد سند الغلاف ولحمرة العنوان القانية.

لقد اتخذت هشومة من الكتابة أداتها الحاسمة لتصفية حسابها مع أعطاب الروح ونزف الجسد اللذين تسبب فيهما والداها، عن طريق تتبع تاريخ العلاقة بينهما حتى تصل إلى مصدر (الصدع) الذي أفرز كل هذا الألم الذي لم يكن إلا لينتج طفلة هشة ومهملة تتخذ من الزنقة بيتا فسيحا ومعلما أوحد، إنها طفلة تأكل الوحل وتتلذذ به وتُغتصب بوحشية دون أن يكون ذلك مدعاة لتتحرك مشاعر الأمومة أو أنفة الأب، لذلك كان توثيق قصتها هو خيارها الأسمى لتتطهر من درن طفولة بائسة، تقول هشومة (قبل الانتقال إلى مراكش لمتابعة دراستي في كلية الحقوق، قررت التخلص من عبء سردي ثقيل تحملته لسنوات طوال. لأقول كلامي قبل أن يهل صبحي. وقبل أن أفتح صفحة جديدة من حياتي قررت فتح دفتري للجميع) ص7. وهو دفتر حياتها المفعم بالسواد وبالظلام الذي ولدت فيه برفقة حكاية والديها التي تقدمت على وجودها بثلاث سنوات وحرصت بعد ذلك على توثيقها حينما صيّرتها دافعا

قويا حتى تتسامى على الشرط البيولوجي الذي جعل منها فرعا لأصل توهم الحياة مثلما توهم الحب، فالحقيقة أن علاقة الحب الحارقة التي جمعت بين والديه في دوار (الكوارط) ضواحي مدينة (كنيخ) المغربية، كانت قصة بألوان زاهية تلهب حماس شابين شغفا بأصداء حكايتهما وهي تنتقل بين الأفواه وتحضر كفيلم السهرة في سمر الكنييخين دون أن ينتبها إلى أنهما صارا ممثلين رائعين يؤديان ما يصلهما ويصدقان كونه الحقيقة قبل أن تعريهما الحياة وتجبرهما على الرضوخ لناموسها الجبار، وهي نتيجة توصلت إليها هشومة بعد أن أنهت رحلتها المضنية في تاريخ والديها.

الرحلة العشقية

إن السفرة التي قامت بها هشومة في هذا التاريخ الخاص المقرون بفضاء قرية (الكوارط) كان بهدف كشف السر الكامن وراء تأبيدهما المناقرة، ومحاولة لتفسير كل هذا الحقد الشديد الذي يشتعل في صدرهما، هذا الحرص الدائم على عدم مغفرة كل زلة أو هفوة لبعضهما، مما يخالف ما سمعته من رواة عديدين عن قصة الحب الحارقة التي شهدتها قريتهما، منذ أن لمحت عينا مبيريك ولد القايد خديجةَ بنت البراني فدوخه قدها الممشوق الذي زينه قفطانها الأحمر المشدود بنطاق أسود جميل، لمحته بدورها فأحبته وأحبها من أول نظرة، أو هكذا شبه لهما، فاتخذا ابنة عمها (يزانة) وسيطا عبره كان ينمو الحب بينهما وتزداد جذوته، إلى أن قررا إعلان ذلك لذويهما؛ لكن المفاجأة كانت رفض والد خديجة تزويجها (لولد القايد) الذي يكن لهم عداوة غير مفهومة، ولأن هذا الرفض وقف ضدا على مشيئة القلب التي لا ترد فإن (خديجة)، كأي عاشقة حقيقية، ستهرب من بيت والدها إلى بيت (مبيريك) بعد أن خطبها، ضدا على رغبتها، لرجل

لا تعرفـه ولا تحبـه، في محاولـة لوضـع الأب والعـائلتين معـاً أمـام الحقيقـة الواضـحة التـي لا تقبـل المراجعـة، وفي انتظـار أن يلـين جانـب الأب فيرضـخ لمـشيئة القلـب الجبـار ويستـسلم راضـيا بالقـسمة الإلهيـة النافـذة؛ لكـن (الـبراني) الـذي اشـتهر ببخلـه أظهـر شـحا إنـسانيا صـاعقا؛ بـل إن صـدمته في ابنتـه جعلتـه مُقعـدا لا يقـوى عـلى الحـراك، بقيـت خديجـة في دار الكبـيرة (دار ولـد القايـد) لكـن بعـد أن طـال أمـد مكوثهـا قـررت العـودة إلى بيـت والـدها تكفـيرا عـن خطلهـا فاسـتقبلها بحـب أكـبر ولهفـة أشـد، لكـن ذلـك كـان وبـالا عـلى (مبيريـك) الـذي وهـن جـسده وتـضاءل حتـى كـاد يمـوت، ولأن وقـع الألم في الـروح واحـد، فـإن خديجـة أيـضاً لم تـستطع صـبرا فـذبلت وهرمـت قبـل الأوان وصـارت أشـبه بالجـسد الـذي ينتظـر موتـه الوشـيك، ألم مـضاعف استـشعره الحبيبـان، كـان حلـه تراجـع الأب عـن رفـضه وقبولـه بـزواج ابنتـه مـن (ولـد القايـد). كانـت هـذه تفاصـيل قـصة والـديها التـي اسـتقتها مـن مـصادر مختلفـة بـدوار الكـوارط وكنـيخ، وهـي قـصة حقيقـة ببطلين يتحـدران مـن (بنـي عـذرة) حيـث العـشق الحقيقـي. لكـن مـا الـذي جرى حتى استحالت هذه القصة الاستثنائية حقدا دفينا؟

تكتـشف هـشومة بعـد اسـتقراء جميـع أحـداث هـذه القـصة الوردية أن خلـلا مـا اعـترى حبكتهـا وأن الـرواة فـصلوا هـذه القـصة وفـق مـا يجعلهـا مـسلية في سـمرهم، وكانـت هـذه الأصـداء تـصل (خديجـة ومبيريـك) اللـذين صـدقاها، بـسذاجة، فاسـتبد بهـما الظـن الـواهم بالحـب وعاشا، تخيـيلا، مـا رأوه حقيقـة ماثلـة، فتماهيـا معهـا كـما تتماهـى مراهقـة حالمـة مع قـصة حـب سـينمائية تـسقطها عـلى واقـع لجـيّ عنيـد فيغرقهـا، لقـد كـان الغريـق، حـتما، حيـاة أسرة بأكملهـا لأنهـا تـشكلت في تربـة فاسـدة، فكانـت ثمرتهـا (هـشومة) نتاجـا هـشًّا بـسبب الإهـمال تـارة وبـسبب التراشـق الكثيـف بـين زوجـين عنيـدين انفجـر بيـنهما كـره قاتـل تـارة أخـرى، ونتـاج كـل ذلـك، كـما هـو رهـان روايـة إصرار، تـساقط كـل

المسلمات التي أقرها علماء الاجتماع وعلماء النفس عن الأسرة وطبيعة العلاقات بينها، فحب الآباء للأبناء ليس غريزة طبيعية، فوالد هشومة (لم يأخذها يوما بين يديها ولا ربت على كتفها أو نظر إليها نظرة حنونا) ص18، أما والدتها فكان كل همها أن تصفي حسابها الطويل مع (مبيريك) دون أن تلقي بالا لابنتها أو متطلباتها(لقد كبرتُ في غفلة منهما) ص38 تقول هشومة، ومنه فإن ما يستشفه القارئ مثلما توصلت إليه (هشومة) هو تداعي مفهوم الأسرة كما هو محدد في بطون الكتب العلمية الرصينة أمام امتحان الواقع العنيد، فهي مؤسسة انفرط عقدها وفقدت دورها لصالح (الزنقة) التي صارت المعلمة الأولى والحضن الدافئ الذي يلقن أبجديات الحياة التي يكون أولها التحلي بفائض من العنف لمجابهة الأخطار المحدقة (كنت أكره الأولاد وأعنف كل من اقترب مني بنظرة أو كلمة عنيفة، ومن تجرأ علي كنت أعنفه جسديا حتى صرت معروفة بهشومة العنيفة، أهشم كل من حاول الاقتراب مني)ص132.

الحكاية أداة انتقام

إن عقيدة تكسير الأشياء وتهشيم الغير هي ترجمة للموقف السالب منه ونتيجة خالصة لتاريخ معقد مشوب بدوره بفائض العنف، ويمكننا في هذا الصدد الوقوف على العلاقات السيكولوجية المركبة التي تقترح الرواية، على نحو خفي، تفكيكها، فوالد هشومة (مبريك) ينحدر من أسرة مارس فيها أفرادها السلطة، واستعبدوا أهل قرية (الكوارط)، واغتصبوا أراضيهم تحت التهديد والضغط الرهيب زمن الاستعمار الفرنسي للمغرب، أما والد خديجة (البراني) فهو مهاجر جاء القرية نفسها بعد معاناة مع القحط، لكنه تصرف بانتهازية

قـصوى مـع أهلهـا ليجمـع ثـروة كبـيرة، أمـا (الكراطيـون) فكـانوا يحـسون بالغبن والظلـم مـن قبـل العـائلتين، لـذلك فمـن المـرجح أن حَبْـك قـصة حـب مبيريـــك والداخلـــة كـــان بهـــدف تـــصفية حـــساب جماعيـــة مـــع مـــن اسـتعبدهم واسـتغلهم، لقـد كانـت صـناعة الـوهم أهـم آليـاتهم ليحققـوا مبتغـاهم، وهـذا يعنـي أن التخييـل الـذي برعـوا في نـسجه كـان أقـدر عـلى تـدمير خـصمين تـاريخين. بمعنـى أن وهـم الحـب كـان هـو الـسبيل الحاسـم لتحقيـق تـدمير ذاتي ونـاعم للخـصوم. وإنـه مـن الواضـح، هنـا، أن الروايـة تـضع اليـد عـلى عقيـدة التـدمير التـي تـسكن حيـاة النـاس، حتـى لـو تعلـق الأمـر باسـتغلال المـشاعر الـسامية والرقيقـة، وهـو أمـر طبيعـي بـالنظر إلى التربـة الفاسـدة التـي أنتجـتهم. وهـو سـلوك يعـد ضربـا مـن فعـل الأنـساق الثقافيـة المعيبـة التـي تتـسرب عـن طريـق اللاوعـي الجمعـي وتقـوي فعـل الإلغاء والفرح بمآسي الناس حتى لتصير علامة فارقة لشخصياتهم.

ساردة الليالي

إن بنيـة الحـكي في رحلـة هـشومة تقـوم عـلى تقنيـة إسـناد أصـوات الحكايـة إلى سـاردين متعـددين، ومنهـا (أمـي الزاهيـة) وهـي شخـصية لا تقـدم الروايـة كثـيرا مـن المعلومـات عـن ملامحهـا وعـن علاقتهـا بهـشومة، باسـتثناء لفظـة (أمـي) التـي تـشير في الاصـطلاح المغـربي إلى الجـدة مـثلما تحيـل عـلى المـرأة العجـوز المربيـة أو التـي تكـون عـلى علاقـة وطيـدة بـالأسرة، ولكنهـا كانـت المـصدر الأول لمعلومـات هـشومة عـن تـاريخ العلاقـة بـين والـديها، وعـن علاقـات جـديها مـع أهـل القريـة ومـصدر ثـروتهما، وهـي تتموقـع كـسارد مـن درجـة أولى يحمـل معلومـات متناهيـة الدقـة وشـديدة الخـصوصية، ولا بـد أن (أمـي الزاهيـة) اسـتقت تلـك المعلومـات مـن مـصادرها الأصـلية، أي قريـة (الكـوارط) مبـاشرة؛ لأنـه مـن

الجلي أنها كانت جزءا من هذا الفضاء، وباستثناء (أمي الزاهية) و(الحارس الليلي للسيارات) اللذين يحضران باسم وصفة صريحين فإن الساردين الآخرين جاؤوا على شاكلة سارد (الليالي) و(كليلة ودمنة) حيث ينسب الخبر إلى رواة مجهولين، هكذا نجد في الرواية هذه النوع من الأسانيد (قال الرواة، قالوا والعهدة عليهم، قالوا، حسبما قال الرواة، حسبما استقيته من الجيران...)، أما (هشومة) فهي السارد الناظم المركزي الذي استمع إلى جميع المصادر واستقرأها وقوّم صدقيتها ليتأكد من أن حكاية الحب بين والديها كانت مكذوبة جعل الراوي نهايتها وفق ما يشتهي من نزعة تدمير خفية.

وعموما فلقد اتخذ بوشعيب الساوري في رواية (إصرار) من الاشتغال على المفاهيم وامتحانها في ضوء الواقع مادة لحبكته السردية، ولا بد أنه نجح في التخفيف من عقلانية تلك المفاهيم حين استدمجها في عالم الرواية التخييلي، وهي عملية استند فيها على اللغة التي اتسمت بانسيابية عالية وتدفق ثر أهل العمل ليوقع على تجربة أكثر عمقا تعضد ما حققته روايته البكر (غابت سعاد).

القسم الثالث

قضايا ثقافيّة في الروايات المعاصرة

روايــة "المُلْــهِــمـات"
تفكيك نسوي لِنســق الفحولة

قَدّمت فاتحة مرشيد نفسها للساحة الثقافية بوصفها شـاعرة مـن خـلال مجموعة من الأضمومات الشعرية[1]، وهـي أعـمال رسـخت، اسـتنادا إلى قيمتهـا الفنية، اسمها في المشهد الشعري المغربي وجذّره، أي الاسـم، في خارطـة الغوايـة الشاعرة تتويجها بجائزة المغرب للكتاب (صنف الشعر) عن ديوانها (ما لم يقـل بيننـا) سـنة 2010، بيـد أن فاتحـة مرشـيد سـتعزز تجربتهـا الـشعرية بإصـدار روايـات: (لحظـات لا غـير) سـنة 2007، (مخالـب المتعـة) سـنة 2009، ثـم (الملهـمات)[2] 2011. وكـأن كتابـة الـشعر، غوايتهـا الأولى، كانـت بمثابـة تمـرين ضروري لدخول عوالم الرواية بوصفها المغامرة الأكبر والأبهـى في حيـاة الكتّـاب. لأنه من السهل أن نجد شاعرا عظيما بنى مجده بـشكل صـاعق عـلى موهبتـه الفطرية، لكن" لا وجود - كـما يقـول الـروائي البـيروفي مـاريو فارغـاس يوسـا- لـروائيين مبكـرين، فجميـع الـروائيين الكبـار والـرائعين، كـانوا في أول الأمـر "مخربــشين" متمــرنين، وراحــت مــوهبتهم تتــشكل اســتنادا إلى المثــابرة

1 صدر لفاتحة مرشيد الدواوين الآتية أسماؤها: "إيماءات " عن دار الثقافة بالدار البيـضاء سنة 2002، " ورق عاشق" 2003، " تعال نُمطر" عـن دار شرقيـات بالقـاهرة 2006، و" أي سواد تخفـي يـا قـوس قـزح" بـاللغتين العربيـة والفرنـسية، والـذي قـدم ترجمتـه الفرنسية الدكتور عبدالرحمان طنكول والصادر عن منشورات مرسم - الرباط 2006، " آخر الطريق أوله " عن المركز الثقافي العربي 2009، وديوان " مـا لم يقـل بيننـا" المتـوج بجائزة المغرب للكتاب 2010.

2 فاتحة، مرشيد: الملهمات، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء - بيروت ط 1، 2011.

والإقناع[1]".وإنه لسبيل حاسم لا بد أن ينهجه طالب الكتابة الروائية، بما يستدعيه هذا المرور من تأمل مستوجبٍ يستكنه معالم الطريق التي توصل إلى رسم عوالم تخييلية مبهرة في قلب عشاق الرواية من القراء. وإذا كان التمرين الغالب عند كثير من الروائيين هو القصة القصيرة، فإن مرشيد اتخذت من الشعر تمرينها الأوكد في أفقها الكتابي، وهو الأفق البارز في رواياتها الثلاث والمدخل الأهم للاقتراب من أسلوبية الرواية، فالأسلوب ركيزة ضرورية للإقناع الذي تحدث عنه يوسا. إذ لا نكتفي في الرواية أن تعالج موضوعا ما، بقدر كيفية تقديمه ومعالجته. ولعل الاستئناس بلغة الشعر يجسد أهميته البالغة في النسج الروائي. ونحن نرى كيف أن روائية مثل أحلام مستغانمي تتربع رواياتها على قوائم الأكثر مبيعا وعلى قلوب القارئات والقراء، بعد أن استثمرت، بقوة ناعمة، الإمكانات الثرة والهادرة للغة الشعر.

وإذن فإن الشعر بحمولته التخييلية الخفية وتراكيبه المقوضة للبناءات اللغوية الخطية وحتى حضوره الفحولي المضمر، يسكن روايات مرشيد، إن لم يكن موجها يشتغل بمكر وقد تزيا بجبة السرد وتخلى عن موسيقيته الفاضحة لجوهره. ولكأنه تناوب ضروري في ماهية الأعمال السردية الجديدة أن تزاوج – تخييليا - بين السردي والشعري في بنية واحدة. وهو الأمر الذي صار واسما للتجلي الروائي الجديد.

الملهمات والاستبطان السيكولوجي.

في إحدى حواراته رفض الروائي التشيكي - الفرنسي ميلان كونديرا أن تُصَنّف رواياته ضمن توصيف الرواية السكيولوجية معتبراً أن أيَّ رواية تعكف

1 ماريو، فارغاس يوسا: رسائل إلى روائي شاب، تر: صالح علماني، دار المدى للطباعة والنشر، سوريا- دمشق، ط2، 2010، ص14.

في جوهرها على لغز (الأنا) وهي تبتكر شخصية تخييلية، حين تواجه سؤال: من أنا أو ما هي الأنا؟[1]. إن كونديرا يشير إلى أمر بالغ الأهمية مفاده أن الرواية - أيَّ رواية - تقدم حتى في أقصى تخوم واقعيتها أو التزامها بعدا نفسيا وتنثر بالتالي شحنات الشخوص السيكولوجية في بنية العمل سواء عن طريق الاستبطان الذاتي أو على لسان الراوي العليم.

إن رواية الملهمات تندرج بعمق ضمن هذا المنحى، حيث يرتقي السارد بالجانب السيكولوجي لشخوصه، خاصة مع أمينة زوجة عمر صاحب دار النشر (مرايا) الذي قضى في حادث سير مميت وصديقه الأستاذ إدريس الملقب بالكاتب الناجح، وهما الشخصيتان اللتان جعلهما الساردُ الرئيسُ مركزَ الحكي عبر اعترافاتها التي تقدم سفرا في أحداث متنوعة بما فيها النفس ومستتبعات رؤيتها للوجود، العالم، والكتابة. نَعم الكتابة، التي هي موضوع الرواية الرئيس، في علاقاتها المربكة والإشكالية مع حالات النفس و"القلم".

يقول الأستاذ إدريس أو الكاتب الناجح (لمزيد من البوح، أقول دائما إنني أكتب بقلمين، ولا تستقيم الكتابة لي إلا إذا استقام القلمان، فالعلاقة بين القلمين وطيدة جدا، بحيث يعجز النسغ الأسود عن إخصاب الورقة إذا عجز النسغ الأبيض) ص 203. لقد وَرَدَ هذا الاعتراف أو البوح في مقدمة كتاب (نهائي) أرسله الأستاذ إدريس إلى أمينة البديع - زوجة صديقه عمر- وقد تسلمتْ رئاسة منشورات مرايا، وفي لحظة أعياها البحث عنه بعد وفاة عمر. كتابه النهائي هذا، ناجم عن فقدانه نسغ الكتابة الأبيض، الذي يحفز - على نحو آلي وعجيب أيضاً- القلم الأسود في كيمياء سحرية أنتجت غالبية أعماله السردية الناجحة بالرغم من أن الأستاذ إدريس نفسه كان عاجزا عن تفسير هذه العلاقة القاهرة يقول: (لم أفهم ساعتها سر هذه العلاقة الملتبسة بين فعل

---

1 ميلان، كونديرا: فن الرواية، ترجمة: بدرالدين عرودكي، دار الأهالي، مصر، ط 1، 1999، ص: 29.

الحب وفعل الكتابة، ولا كان سبق لي أن قرأت شيئا شبيها لكن الواقع ملموس. .. وقصصي التي كنتم تنظرونها شاهدة على ذلك.) ص27. وقد يكون من الغريب أن نسلم بأن شيئا واقعيا مثل هذا، يمكن أن يقع، مع العلم أن العلاقة بين الإبداع والإيروس قديمة، إلا أن الربط الجبري بين فعل الحب وفعل الكتابة، لا نتصوره إلا في الحالات السيكوباتية أو الفتيشية القائمة على الهوس الجنسي. لكن الكتابة والإبداع- وهنا تكمن المفارقة السحرية للإبداع - لا تستسلم للواقع والمنطق ومنه العجز الواقع عن تفسير محركات الإلهام التي تتأبى على الشرح تماماً كما الحب، وهو الصدى الذي عبر عنه عمر أو هكذا هيئ في قوله (من يرغب في معرفة الحقيقة فليبتكرها) ص 205. تماما، فحقيقة الرواية مبتكرة وليست ناجزة واقعيا، وإن كانت تتلمس خيوطها الأولى من الواقع ذاته، بل وترتبط عضويا بمن صاغها وبتجاربه الحياتية. لكن فارغاس يوسا، ينبه إلى أن الحياة المعيشية هي نقطة انطلاق وليس بالضرورة نقط وصول، وأن قوة إقناع الروائي هي أن يقوم بتضييق المسافة الفاصلة بين الوهم والواقع، ويجعل القارئ يمحو الحدود بينهما ويعيش تلك الكذبة، كما لو أنها الحقيقة الأكثر ثباتا ورسوخا[1]. هذا التأثير النفسي العميق-الناجم عن قوة الإقناع- هي ما يجعل القارئ يتوحد مع العمل، ويسبغ عليه كثيرا من أحواله النفسية (قد يدمركم كتاب لأنه وضع الأصبع على جرحكم لحظتها. وقد تعودون لقراءته بعد مضي سنوات، فلا تجدون ذلك الانفعال الذي أحدثه، مع أن الكتاب هو ذاته) ص 201.وسواء أغاب هذا الإحساس أو ترسخ، فإن القارئ يعيش ذلك الربط الوهمي الذي صنعَ كما لو كان الحقيقة.

إن القارئ لا يحتاج إلى ملهمات، هكذا كانت قفلة الكتاب النهائي الذي خطه الأستاذ إدريس. وهو خياره المتبقي في أن يتحول إلى قارئ وحسب، ويعيش حياة واقعية. بالمقابل يحتاج الكاتب إلى الإلهام أو ملهمات عديدات

1 ماريو فارغاس يوسا: رسائل إلى روائي شاب، ص: 30.

يحفزنه على الإبداع. ولقد كانت حيوات مبدعين كبار تحفل بملهمة واحدة: قيس بن الملوح مع ليلى، قيس بن ذريح مع لبنى، عنترة بن شداد و عبلة، أرغون وإلزا... أو كانت ملهمة واحدة تحفز أنساغ الإبداع عند شعراء عظام كما فعلت الحسناء الروسية (غالا) مع السرياليين الكبار: أندري بروتون، وبول إيلوار، وسلفادور دالي، فضلا عن روني شار... في المقابل كانت حياة الأستاذ إدريس ملأى بالملهمات الكثيرات، لأنه يمارس ضِمْناً الحياةَ من خلال علاقته بهن، معتقدا بأن موهبة الكتابة لا تنفصل عن موهبة الحياة. لذا يعترف (أنا صنيع كل النساء اللواتي عبرن حياتي. .. بدءا من التي منحتني الحياة... إلى التي أيقظت الرجل بداخلي. .. والتي فتحت لي باب الإبداع على مصراعيه... والتي جعلت قلمي يتألق... والتي كانت ورقة مبسوطة تحت يدي. .. فكل كتاب عندي مقرون بامرأة. .. وكل فرحة مقرونة بامرأة. ... وكل انكسار كذلك) ص 14. لقد كانت هناء أول من فتح له باب الإبداع، سيتزوجها خوفا من أن يفقد الحب الذي يحفزه على الاقتراف الباذخ لفعل الكتابة. حب أناني جدا، يرى الارتباط الأبدي تضحية كبرى تقدم قربانا لربات الإلهام، كان شعاره الدائم قولة روني شار (الأساسي مهدد دائما بما هو تافه).كان التافه في حياته، حتما، كل النساء اللواتي لم يقدرن على إلهامه.

الفحولة الاجتماعية وفحولة الكاتب

الفحولة[1] مفهوم ثقافي، ويفيد فضلا عن المعنى الإيروسي، مركزية الأنا وتعاليها عن سواها، أي الأساسي كما هو توصيف قولة روني شار، وفي منطق الفحولة هناك تهديد دائم يمارسه الآخرون على سلطة الأنا وسطوتها البارزة،

1مفهوم الفحل الثقافي الذي يتخذ الإلغاء عقيدة يعود للناقد والمفكر السعودي عبدالله الغذامي، انظر النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، لعبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000.

وهو منطق يفرض إقصاء هؤلاء والنأي عن مسارهم، ولقد صرح الأستاذ إدريس أن الناس نوعان: من يرسلون ذبذبات سلبية، تحجب عنك الشمس، وتحس في حضورهم أنك تافه، تبحث عن كلماتك فلا تجدها، ومن يرسلون ذبذبات إيجابية أي الذين تحس برفقتهم أنك الأذكى وأن العالم أجمل، وتكون قادرا على استشفاف الجمال منه. على المبدع دائما أن يتعامل مع الكيمياء الغامضة لهذه الذبذبات ببراغماتية حاسمة بأن يبتعد عن الصنف الأول ويتلمس كل العلاقات الممكنة مع الثاني. بموجب هذه القواعد الفحولية الضرورية، تخلى الأستاذ إدريس عن علاقته بياسمين طالبته في الكلية، التي ألهمته علاقتها في كتابة أول مجموعة في التجريب القصصي. وهي العلاقة التي كان ستجني عليه، بعد أن تعرفت منه على بعض أسرار الكتابة، وقلدت - بدهاء الكاتبة الموهوبة- أسلوبه الساخر، ولولا أن عمر صديقه الحميم وناشره المخلص قد وقف إلى جانبه، كان يمكن أن تسحب البساط من تحت قدميه، لذا ترك كل من تحمل قلما في وجهه أو من تحمل حلما مشابها لحمله وطموحا كطموحه. إن منطق الفحولة يفرض أن الأنا تستثمر الآخرين لخدمتها ومساعدتها على أداء مهمتها وترفض أن تتبادل هذا الدور مع أحد في أنانية فاضحة، يلتف عليها تحت مسمى الواقعية. لذا اعتبر الأستاذ إدريس أن ما فعلته به طالبته هو محض انتهازية، وأنها فقط شابة محظوظة رماها حسن الطالع إليه، تتحرك إذن الأنا الواحدة لتفسر العالم وفق منطقها المحرك، وترفض أن يكون الضوء مسلطا على غيرها، ويمكن أن نرى أن الواقع الفحولي في واقع الثقافة والإبداع يكون مماثلا لهذه الصورة، إذ لا تزال تسكن الكثيرين - وإن أخفوا ذلك - رغبة البطولة المطلقة التي تتغذى عن طريق الكتابة النقدية والمتابعات الإعلامية وحفلات التوقيع ذات طابع الماركوتنيغ الثقافي.

إن الفحولة الإيروسية عند الأستاذ إدريس لها وقع عجيب على مساره الإبداعي وعلى اشتغاله التحديثي، فانتقاله من الكتابة الكلاسية ذات الأقانيم الثلاثة المعروفة إلى التجريب القصصي بتقويضاته المربكة لتلك الأصول، والقفزة

من القصة القصيرة إلى جنس الرواية كان رهيناً بالنسغ الأبيض ومرتبطا على نحو عضوي بملهماته، فمع ياسمين صارا تجريبيا، ومع ثريا المرأة المثقفة كتب أول رواية، ولقد كانت زينة الخادمة في شقة عمر السرية التي اتخذت (لأغراض إبداعية سامية)، والتي أحس معها بعطاء غير محدود لنبتة برية تشعره بأنه جزء من الطبيعة فقد كتب معها بغزارة مطلقة أنجح أعماله. أما مع شروق المغنية الصاعدة فألهمه انتحارها المؤسف وبعد مرور سنوات من موتها روايته (حكاية نجمة) وهي نفسها الملهمة التي لم يكتب وقت علاقتها به أي شيء، ذلك أن نرجسيتها كانت تعادل نرجسيته وتعاليها كان يماثل تعاليه. لذا تعطلت ملكة الإلهام عند الأنا الفحولية، وانتظرت حتى تحققت المسافة الضرورية بينها وبين موضوعها الملهم، حين صار في عداد الثانوي غير المهدد، ومنه تكون رواية (حكاية نجمة) ترسيخا لانتصار الأنا، ببساطة لأنها تعترف فقط بما يوجد في نطاق سيطرتها ونزواتها. كانت شروق إذن ثاني من يهدد المبدع فيه (لأنها كانت تكتسح الفضاء ولا ترضى أقل من مركزية الكون... ولم أكن أقل نرجسية منها) وحين تخلى عنها قالت: (لا أحد يتخلى عن النجمة شروق) ص 101. لكن ذلك لم يكن ليغير من الأمر شيئا، إذ الأنا الفحولية تمتلك الفضاء وتعلو في برجها العاجي الضيق الذي لا يسع الآخرين، فالأستاذ إدريس كاتب ناجح، وأستاذ جامعي مرموق، وهي مكانة تستدعي منه الوفاء بالتزاماته لقرائه ومتتبعيه ونقاده، وكأن ملهماته تفتقدن للالتزامات، فصباح، صديقة أمينة البديع، أكثر من ثار على أنانية الأستاذ إدريس حين رفضت أن تلعب دور الملهمة وطردته من شقتها مُسّرة في بوح مع أمينة أنه لم يكن يحب غير الكاتب فيه. أما هو فقد واجه هذا الطرد بجملة تدل على أناه الفحولية (نحن قوم لا نَسْعَى ولكن يُسعى إلينا) ص 79. كانت صباح تشبهه بعلاقاتها الكثيرة التي ترجعها إلى تمتعها بالقدرة على الاختيار، الاختيار الذي تعاديه الأنا الفحولية، والتي لم تتوقع بأنه يبعدها من حساباته، لذا كان الرد بأن السعي يكون بالارتقاء إلى أنا متعالية ليس من صفاتها أن تنزل إلى دركات أقل منها

شأنا، ومنه لم تكن قصته مع صباح جزءا من اعترافاته لقرائه، إذ لم تسجل هذه الاعترافات إلا ما كان يغذى أفضلية الأنا وأسبقيتها.

يحاول الكاتب دائما أن يوهمنا بأنه يشبه الكاتوبليباس[1]، ذلك الكائن الخرافي الذي تحدث عنه فلوبير، وأعاد إحياءه خورخي لويس بورخيس، والذي يطيب لفارغاس يوسا أن يشبه به الروائي. حيوان يلتهم نفسه بادئا بقدميه. فهو يقتات على ذاته، في مفارقة تجعل من تهديم الذات أساسا لبنائها، بمعنى أن الروائي مهما كان مغرقا في أنانيته (فحوليته)، فليس بمقدوره إلا العطاء والبذل الأكبر (فليتكم تعلمون أنه في كل بناء لكتاب تهديم لكيان الكاتب. ليتكم تدركون كل ما يتطلبه كتاب من موت... نحن نموت قليلا مع كل إبداع وهاجسنا المدمر هو الكتاب المقبل)ص 55 يقول الأستاذ إدريس. إن مماثلة أنا الأستاذ إدريس بالكاتوبليباس بمعناه الرمزي النبيل محض التفاف على مشاعر قارئه ومحاولة لتبرير اكتساحها للآخرين وإلغائهم. فالموت الحقيقي موت للمهلمات، اللواتي تلعبن دور المخصبات، في مفارقة معكوسة لأن الإخصاب دور يمارسه الفحل، قبل أن تستكين إلى الموت الذي من مستتبعاته التخلي عنهن، وبتعال متوقع من أنا متمركزة حول ذاتها تقول هذه الأنا إنها تشخص علات اللواتي لم يستطعن إلهامه وتتركهن إلى غير رجعة حفاظا على صحة القلم. وكأنه طبيب قادر على تشخيص العلات، بالرغم من أنه يمكن بكل ببساطة أن نجد عنده معالم فتيشية ظاهرة إذا استندنا إلى العلاقة الجبرية بين فعل الحب وفعل الكتابة التي غابت في سياق إلهام صوت السوبرانو له في إحدى المدن الصينية، معترفا بأنه (لأول مرة تلهمني فيها امرأة لا أعرف منها غير صوتها)، ليكتب معها ثلاث قصص نشرها بعد عودته إلى المغرب.

1 الكاتوبليباس هو عنوان الرسالة الثانية لماريو فارغاس يوسا في رسائله إلى روائي ناشئ ص: 17.

ومن المُفارق أيضاً أن تتعطل الأنا الفحولية عن نسقها الإقصائي مع رجينا الفنانة التشكيلية الألمانية، التي التقاها في برلين. إذ كانت تمارس نفس طقوسه: لها ملهمون عديدون، وتربط بين اشتغالها على الألوان وفعل الحب، بل تستثمر الجسد في توقيع لوحاتها، التي تفكر في أن تجعله آخر معرض لها، تلتقط فيه أرواح الملهمين وتبثها أمام نقاد ومتتبعين لمسارها الإبداعي، وتتلذذ وهي تنظر كيف يصنفون هذه التجربة. كان الأستاذ إدريس ينظر بعين الإعجاب إلى جنون رجينا، وهو إعجاب راجع إلى تعلقه بالفن التشكيلي: حلمه القديم الذي تركه لأسباب مادية، لكن هناك سببا مضمرا أيضاً يدعو إلى هذا الإعجاب، الذي يعني استهلاكا جماليا للحظة، دون أن تتحرك الأنا الفحولية التي ترتبط بقاعدة أساس تعتبر أن من ينافس تلك الأنا في الإبداع مُهدد ينبغي إقصاؤه. ثم إنه خلافا لعلاقته مع ياسمين التي رفض أن يكون لها ملهما واعتبر سلوكها ضربا من الانتهازية المقيتة، كانت سعادته غامرة مع رجينا وهي تستثمر جسده في مرسمها. إنها سلطة السياق الثقافي الذي يعكسه انتماء رجينا إلى ثقافة غربية متحررة تؤمن بالمساواة وتلغي الأفضلية القائمة على الجنس أو على المكانة الاجتماعية التي تعطي سلطة ما كما هو الحال في الثقافة العربية حيث ثقافة الديكتاتور الناسخ لما دونه. ولعل الأنا الفحولية تستجيب بلا وعيها لهذا الاختلاف الفارق وتُعدّل ردود فعلها لتتقبل الأشياء التي ترفضها مقاييس ثقافتها النَّسقية، هكذا كان الأستاذ إدريس ضمنيا يستحضر من خلال رجينا إرث ألمانيا الحضاري الباذخ الذي أسس له كتابها وفنانوها العظام: ليسينغ، هردر، وليهلم شليغل، فرديترتش هولدرين، إيريش هايكيل، ريشارد فاغنير، ولودفيغ فان بيتهوفن، ويوهان سيباستيان باخ. .. وعبر هذه الأسماء كانت تحضر أوربا الأنوار بكامل عنفوانها وسلطتها ومركزيتها التي تجعل كاتبا فحوليا عربيا يشعر إزاءها بالهزيمة الممتدة. ومن ثم فلا خيار لأناه غير أن تتخذ حجمها الحقيقي وتتخلى عن تعاليها الواهم بأن تقنع نفسها

بالسعادة وهي في حضرة جنون تعشقه، وهي سعادة زائفة لأنها لم تشبع الأنـا الواحدة لكونها تقع تحت ضغط سيكولوجي لمركزية ذات سطوة أعظم.

نرى الآن كيف أن جمالية التحليل الثقافي لفكرة الفحولة قادتنا بشكل ما للتبئير على الأستاذ إدريس، ونلمس كيف أخضعتنا الكتابـة عـن الكتابـة، في إطار تقنية الميتا - سرد التي استثمرتها الروائية عـلى نحـو بـارع إلى الاستـسلام المؤقت لسطوة المكتوب نعم، لقد كانـت اعترافـات الأسـتاذ إدريـس موثقـة في كتاب نهائي، مما جعلها أقرب إلينا استنادا إلى العلاقة الخفية مع لفظة سـحرية هي الكتابة لها من اللذاذة والسحر، ما يدفعنا- وحتى ونحن في سعينا الثابـت لفضح نسقيتها بالكتابة اللوغوسية - أن نستمتع بتخييليتها، فتقنية الميتا- سرد مهما توهت معها أنك تعالج موضـوعا مفهوميـا، فأنـت تجـد نفـسك في عمـق التخييل، الذي لا فكاك من بذخه وجلاله. في المقابل فرواية الملهـمات، تتـضمن اعترافات أخـرى لأمينـة البـديع زوجـة النـاشر عمـر، كانـت تـتم بـالموازاة مـع اعترافات الأستاذ إدريس.

أمينة البديع أو التداعي الحر للألم.

إن التداعي الحـر مـصطلح يـرتبط بنظريـة التحليـل النفـسي الفرويديـة حيث يخضع له المريض النفسي بعد عملية التنويم المغناطيسي وتنجم عنـه مـا يسمى بالمستدعيات associations، وهي مواد نفسية -شعورية ولا شـعورية- يعبر فيها عن شعوره دون حذف أو اختيار قصديين، وتكون عـلى شـكل أخيلـة أو ذكريات أو زلات، أو عواطـف وانفعـالات وأحاسـيس[1]. أمينـة البـديع وهـي زوجة الناشر عمـر، الـذي أصيب في حادثـة سـير مـع عـشيقته كـوثر الأبـيض،

1 لمزيد من التوسع ينظر الموجز في التحليل النفسي، سيجموند فرويد، تر: سـامي محمـود علي، عبدالسلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع - مكتبة الأسرة 2000: ص: 145.

مارست هذا التداعي على شكل بوح، بيد أنه يخضع للإشراطات الجمالية والتخييل السردي، إذ لم يكن القصد فيه أن تعالج نفسها؛ ولكن أن تنتقم من خيانات عمر المتتالية، فهي حاولت أن تكون سادية إلى أبعد الحدود. لكن الطبيب الرئيسي سيفاجئها بأن الحديث إلى المريض جزء مهم من العلاج، هي أيضاً كانت محتاجة إلى هذا البوح العاري المكسر لمختلف بروتوكولات البذخ الحياتي، الذي كان يشوش تدريجيا على الحب المورى الذي جمع بينهما ذات شباب، تقول أمينة متوجهة إلى عمر وهو في غيبوبته (لا يهم إن كنت تسمع حقا أو لا تسمع، فلدي على أسوأ تقدير خمسون من المائة من الحظ في أن تسمعني، وهذه نسبة جيدة... وأنت في كامل وعيك لم أكن أملك ولو نسبة واحد في المائة)ص 9.

لقد كانت حياتهما المترفة، والتي لم يزلزل رتابتها قط عوز مادي، العامل الذي جعل المسافة بينهما أوسع. وجعل من التواصل العاشق الذي ميّز علاقتها ذكرى ماضية تأبى أن تعود، لقد كانت سلطة الزمن أقوى من علاقتهما وانمحى معها ذلك اللقب الذي أطلق عليهما أيام الكلية (قيس وليلى)، بما هما أيقونتان على الوجد الخارق والصادق الذي زيّن التاريخ العشقي العربي بقصصه الباذخة وزيّن حياتهما بتلاوينه البديعة. وفي استحضار لذلك الرمز، كان مولودهما الأول يحمل اسم (قيس) تيمنا بهذا التاريخ الجميل. ولكأنها تراتيب القدر برسائله القصية والقاسية، حين سيولد قيس بقلب هش سيودي به في لحظة حاسمة من علاقتهما، ليبدأ النكوص التدريجي بابتعاد عمر عن البيت وينتهي بمغامراته التي أودت آخرها بوعيه كاملا ثم حياته.

يبدو أن أمينة ترمي عبر هذا البوح إلى أن تتحلل من سطوة الفحولة التي مارسها عمر بمركزيته النافذة؛ التي تدلل عليها مغامراته. وتجابهها هي بالصمت، وكان معا يحافظان على استقرار هش تحت مظلة مؤسسة الزواج (وكما اخترت أنت الخيانة لتظل وفيا للزواج اخترت أنا الصمت لأظل وفية لك.

..اعتبرت نفسك ذكيا إذ تراوغ بذكاء. .. وما شككت يوما في ذكائي الذي حفظ مراوغاتك عن ظهر شك. .. وحفظ سرها. .. لتظل أنت الأذكى.) ص 63 تقول أمينة. يمكن أن نلمس في هذا المقتطف الحضور الطاغي لأنا عمر، وهي أنا فحولية تماماً كما صديقه الأستاذ إدريس الكاتب الناجح، رغم أنها تبدو أقل جذرية ورغبة في الإقصاء. إذ يظهر جليا أنها تسعى، ما استطاعت، أن تحفظ سرية علاقاتها؛ لكن في المقابل تبدو أمينة انهزامية أمام منطق الفحولة الصارم: هي تجعل وفاءها جميعه لعمر وهو يجعل الوفاء لمؤسسة الزواج، هي تفكر فيه فردا، وهو يحمي وضعهما الاعتباري في المجتمع، هي اختارت طريق واحدا هو الصمت، وهو اختار سبلا يتلون فيها بأساليب شتى يجمع فيها بين زوجته والحياة، جعلها في النهاية تكون (لا حية ولا ميتة بل كيسا من الهرمونات ترهل مع الزمن) ص 23. أي أنها صارت في منزلة وسطى بين الحياة والموت، مجرد جسد بلا روح، وهو إحساس يترجم حالها النفسية المهزوزة.

وحين نقارن بين الحضور الكمي لعمر وبين حضور أمينة وباقي القوى الفاعلة في النموذج العاملي، فإننا نلفى أنه يكاد يغيب إلا من بعض مقولاته التي تتذكرها أمينة ويتذكرها الأستاذ إدريس، لكنه غياب الحضور ذو الأثر المزلزل في الخطاطة السردية برمتها، هو مركز الحكي والمخاطب الأوحد لأمينة، والشخص الذي كان يجعل الأستاذ إدريس يوقف بوحه ليذهب لزيارته، بل وحتى كتابة آخر كتابه على الطريقة التي يفضلها عمر وحلم بها طويلا، تلك التي تورط بلذة صاحبها حتى النهاية. عمر هو المرسل الأوحد - بالمفهوم الغريماصي للمصطلح - ودافع الكتابة، ليس فقط لكونه كان ناشرا، ولكن لأنه خلق تنوعا جميلا بين نوعين من البوح: شفهي على لسان أمينة في تداعيها الحر المحزون والأليم، واستبطانات الأستاذ إدريس المكتوبة التي تعالج أسرار الكتابة ورؤاه للوجود، لذا كان الاندياح البهي للحكي علامة على مركزية عمر في البناء السردي، الذي سيصل بقارئه إلى أقصى حالات اللذة الأليمة الناجمة عن كاترسيس لحظة التنوير، حيث عودة عمر من غيبوبته الطويلة، واستقرار

نظرته على صديقه الأستاذ إدريس ثم على زوجته أمينة في لحظة سادت فيها لغة الصمت بعد أن كان الكلام والبوح في أوجهها، جاءت النظرات لتكسر النفس الحاد للكلام وتعيد الكل إلى التأمل في بلاغة الصمت. وكأن نوستالجيا سريعة تخترق الزمن: نفسه الزمن الذي ينقر على حياة الكسالى ويذكرهم بأنه مارق كسحابة كما يقول عمر، تخضع الأشياء لترتيب مغاير. وأمام جذوة اللقاء بعمر تخرج أمينة من حنقها لتنهار أمام الحضور الطاغي للصمت الذي دانت به قبل أن تقرر بوحها الأليم (أشاح عمر بنظرته إلى اليسار كما لو يحث عن أحد بالغرفة. استقرت نظرته على أمينة التي كانت تخنق صرخة بيديها تقدمت لتمسك بيده. طالت نظرتهما لبعضهما كشريط بطيء. نظرات تختزل كل الكلام. قبل أن تنتابه حشرجة مكتومة ويغلق عينيه على دمعة. صرخت، وهي منكبة على وجهه: _ عمر، عمر هل تسمعني؟)ص 194. أمام هذا الجو المشحون بمشاعر الأمل والفرح المكتوم، سيختار السارد نهاية تخيب أفق انتظار قارئه حينما سيخرج الطبيب الرئيس منهزما أمام سطوة الموت، هذا الغياب الأبدي المفاجئ ذي الخبطات الصاعقة والغامضة، عودة عمر القصيرة، كانت أقسى على أمينة وعلى الأستاذ إدريس، وعلى القارئ المتماهي مع الحكي ومع عمر ذي الحضور الطاغي، حتى وهو تحت السلطة القهرية للغياب.

الهوية المنشطرة وأشكال النسق الاستعاري في (ساق البامبو)[1]

لقد كان تتويج الروائي الكويتي سعود السنعوسي بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) سنة 2013 عن روايته (ساق البامبو) حدثا ثقافيا مائزا، ليس لأنها أول مرة يتوج فيها كويتي بهذه الجائزة الرفيعة أو لأن الروائي الكويتي كان الأصغر بين لائحة المشاركين، والتي ضمت أسماء روائية كبيرة من مثيل: واسيني الأعرج وإبراهيم نصر الله، وإنما لكونها كرست هيمنة الروايات الثقافية التي تفكك تخييليا قضايا التاريخ الجمعي والهوية والعلاقة مع الآخر والإرهاب. .. وغيرها من القضايا التي تكاد تطابق أو تُطْبق، سيان، على هذا الواقع الكوني، وإنْ كان تفَرُّدُ الرواية بالعمق وإحكام البناء عاملين حسما السباق نحو الجائزة لدى المحكمين، فإن جماهيرية الرواية واكتساح مساحات شاسعة من فعل القراءة ارتهن بعوامل أخرى ليس أقلها الاستعارية العالية التي تسلح بها العمل واللغة النفسية الخفية التي تختصر الزمن النصيّ الممتد في ثلاثمائة وست وتسعين صفحة إلى لحظات ذهنية ونفسية ماتعة لا تخلو من عمق يعلن عن جهد ثقافيّ وتخييليّ بيّنيْن.

النسق الاستعاري: ساق البامبو والطاروف

من أبرز تمظهرات الاستعاريّة التي توسلت بها الرواية عنوان (ساق البامبو) الذي يكثف مسار رحلة هوزي ميندوزا أو عيسى نحو البحث عن

1 سعود، السنعوسي. ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان- بيروت، ط 8، يونيو 2013.

هويته المتناثرة بين الكويت والفلبين، أي بين ثقافتين وحضارتين متباينتين واسعا، لكونه ولد لأم فلبينية كانت تعمل خادمة في بيت راشد الطاروف الكويتي من عائلة ثرية. والذي كان مخيرا بين شوك الاحتفاظ بابنه وزوجته أو نار فقدان والدته (غنيمة) التي رفضت هذه (الفضيحة) المُهددة لمستقبل بناتها وحظهن في الزواج في مجتمع لا يغفر أيّ خطأ يرتكبه صاحبه أو محيطه. فساق البامبو أو قصب الخيزران ينماز بقدرته على النمو في أي مكان، إذ يكفي أن تقطع بعضا منه وتزرعه في أيّ أرض لتنبث له جذوره الخاصة التي تتلاءم معها كلية، كان هذا حلم هوزيه/ عيسى الذي هيأته والدته جوزافين ليعود إلى أرض والده (الكويت) بعد أن غادراها كرها، وهو الذي عاش طفولته في منطقة (فالنسويلا) حيث أرض جده لأمه (ميندوزا) في الفلبين. لكن تحقيق هذا الحلم لم يكن بالسهولة التي توقعها، لذا كان المطار أول امتحان لعلاقته بأرض والده، حيث نهره الموظف لأنه وقف في الطابور الخاص بدول مجلس التعاون الخليجي (رفض وجهي قبل أن يرى جواز سفري) ص 186 يقول هوزيه/ عيسى في نفسه، مترجما إحساسه بالألم. وجهه الفلبيني سيكون أيضاً سببا في قضائه ليلتي نهاية الأسبوع في السجن بعد أن نسي أوراقه التي تثبت أنه كويتي في شقته، ويعايش هناك معاناة العمالة الآسيوية بخاصة الذين يقيمون بشكل غير شرعي. إن مجيء هوزيه إلى الكويت، بمساعدة من صديق والده غسان، كان، تماما، عملية جزّ قطعة من ساق البامبو ومحاولة زرعها في تربة مختلفة، تيمنا بنجاحها الطبيعي الباهر في الاستئناس بكل تراب الكون، لكن الواقع العنيد كان يعلن عن مسارات غير متوقعة، ومنه تتالت الخيبات القاسية التي تنسف كل جذر يحاول هوزيه/ عيسى تثبيته في أرض والده، في البداية قَبِل، على مضض، أن يكون مقامه في الفناء الخلفي لبيت (ماما غنيمة) تحت مسمى (الخادم الجديد) الذي عليه ألّا يكلم باقي الخدم وعليه أن ينعزل عنهم، أو يختبئ مسجونا في غرفته حين يحل أحفاد (ماما غنيمة) من عماته (نورية وعواطف) وزوجيهما، كان هوزيه/ عيسى يتقبل كل ذلك لسببين:

اعتقادا منه أن كل ذلك ضريبة أوليّة قبل أن يرسخ ساق البامبو جذوره بـشكل نهائي، وأخته من أبيه (خولة) التي كانت عزاءه الأكبر بمساعدتها المُطّردة لـه. بيد أن رغبة (أم جابر) جارة (ماما غنيمة) على جعله خادما لديها وقبول (ماما غنيمة) بذلك، ثم رغبة والدة (خولة) باستعادة ابنتها بعـدما علمـت بحقيقـة وجود ابن فلبينية من راشد الطاروف، وتهديد وجود (خولـة) في البيـت، أمـور جعلته يتخذ قرار زرع جذر البامبو في فـضاء آخـر مـن الكويـت وخـارج بيـت (الطاروف).صار هوزيه/عيسى على هامش الوطن، فعمل في مطعم فلبيني سدا للفراغ رغم أنه لم يكن محتاجا للمال، ونسج صـداقات مـع جيرانـه الفلبينيـين، والتقى، مرة أخرى، برفاقه الكويتيين الذين سبق أن التقاهم في جزيـرة بوركـاي الفلبينية وأسماهم (مجانين بوركاي). لكن إخبار (جـابر) أحـد هـؤلاء المجـانين والذي لم يكن، بترتيب قدري عجيب، غـير ابـن (أم جـابر) جـارة آل الطـاروف، عجّل بانتشار خبر وجود ابن لهم من فلبينية بين النساء المخمليات، مـما أسـفر عن توتر كبير في العائلة جعل عمته (نورية) تأمر مشغله بطـرده ومنـع جدتـه من مساعدته، فضلا عن اكتشافه خيانة غسان الذي أعاده للكويت انتقاما مـن آل الطاروف الذين رفضوا تزويجه من عمته (هند) لكونه من (البدون)، أي بلا جنـسية محـددة. ليـضطر هوزيـه/ عيـسى لإعـادة سـاق البـامبو إلى أصـلها في (فالنسويلا) بأرض جده ميندوزا في الفلبين حيث الجذر الأصل (الكويت توصـد أبوابها الأخيرة، وأنا الذي حـسبتني منهـا. شـعرت فجـأة أن هـذا المكـان لـيس مكاني، وأنني كنت مخطئا لا بد حين حسبت ساق البامبو يضرب جذوره في كل مكان) ص383. كانت هذه آخر نتيجة خلص إليها هوزيه/ عيـسى قبـل عودتـه إلى أرضه.

إن المماثلــة بــين ســاق البــامبو في حالتهــا ضــمن قــانون الطبيعــة وهوزيه/عيسى ضمن النسق الثقافي والاجتماعي للإنسان، رصدت علاقة المغايرة التي تجمعها أو تفرقهما بالأصح، إذ النسق الطبيعي يتـسم بخطيتـه وبـساطته ومعقوليته، في مقابل تعقد النسق الإنساني بفعل تعقد سـلوكه ورؤاه وعلاقاتـه

نفسها، لذلك تلجأ الرواية إلى رمز استعاري آخر يفكك هذا التعقيد ويضيئه ويفسر سلوك الذوات في الحبكة السردية (ماما غنيمة، نورية، عواطف، وهند...)، وهو (الطاروف) الذي ليس مجرد اسم عائلي فقط، وإنما يعني، عند الكويتيين، شبكة الصيد التي تستعمل في الصيد بالأماكن غير شديدة الغور، فعليا يكون عيسى هو الوحيد الذي يضمن امتداد اسم (الطاروف) لأنه الابن الوحيد لوحيد آخر هو راشد، لكن كونه في منزلة بين المنزلتين من أب كويتي من عائلة غنية ومعروفة وأم فلبينية خادمة ونكرة صيّر الأمور إلى ضدها، حيث (عيسى) فضيحة للعائلة ينبغي التخلص منها، خوفا من كلام الناس الذي هو سُلطة السلط، والسلاح الذي يوقع خسائر فادحة. تقول خولة موجهة كلامها لعيسى (أنت تعرف أنك تنتمي لعائلة الطاروف، ولكن، هل تعرف ماذا تعني كلمة طاروف؟ لست أنتظر منك إجابة على هكذا سؤال، فهي كلمة كويتية صرف، يكاد الكثير لا يعرف معناها. الطاروف شبكة يستخدمها الكويتيون لصيد السمك. تثبت في البحر كشبكة الكرة الطائرة، وتعلق بها الأسماك الكبيرة عن المرور بها، ونحن، أفراد العائلة، عالقون بهذا الطاروف، عالقون باسم عائلتنا لا نستطيع تحرير أنفسنا)ص349. من هذا الضوء يمكن تفسير العدائية الشديدة التي أبدتها عمة عيسى (نورية) تجاهه، وحرصها على إبعاده عبر الحرب النفسية أولا، ثم تشديد الخناق عليه ماديا بعد إيعازها لمشغله بطرده، ونفهم أيضاً سر خوف (ماما غنيمة) من كلام (أم جابر) وفرحها برحيل حفيدها رغم أنه يذكرها بابنها الراحل (راشد) وبصوته. ونفسر تقاعس عمته هند عن حمايته هي الناشطة الحقوقية البارزة. لقد كانت شبكة الطاروف تحكم سيطرتها على العائلة وتقودها إلى فعل الإقصاء الممنهج لساق بامبو أرادت أن تنبث فيما اعتبرته موطنا أصليا. إن الطاروف معادل رمزي للنسق الثقافي العام الذي ينبني على إقصاء المخالف والرافض للغيرية التي تغني النسيج الاجتماعي والثقافي للبلد. وهو يلخص رهان الرواية في انتقاد التراتبية النمطية التي يصنعها المجتمع حين يجعل من كلام الناس سلطة

تستعبده ومن الأسماء العائلية شبكة كبيرة يعلق بها الناس حتى لَينسون أن الحياة بسيطة جدا تماماً مثل ساق البامبو في نسقه الطبيعي حين يستأنس بالتربة مهما كانت بنيتها ومكوناتها الداخلية مختلفة حد التناقض.

إن هذه اللعبة الاستعارية التي تخترق حبكة (ساق البامبو) هي أسّ توفق العمل في اكتساح مساحات قرائية واسعة جدا، بخاصة أنها لم تكن مقحمة بشكل بروكستي؛ لأن ساق البامبو كان جزءا من الطبيعة المحيطة ببلدة (فالنسويلا) حيث المنازل مصنوعة من سيقان الكاوايان (البامبو)، وكون (الطاروف) يستعمل في الصيد، بما هو هواية (راشد) التي كان يمارسها مع صديقيه (وليد) و(غسان).

النسق المخاتل: سيرة أم رواية

حين نفتح رواية (ساق البامبو) نجد العنوان مكتوبا بخط بارز وتحته العبارة التجنيسية (رواية) وتحتهما على التوالي اسم المؤلف (سعود السنعوسي) ودار النشر (الدار العربية للعلوم ناشرون)، في الصفحة الخامسة نلفى مقتبسة للروائي الكويتي المعروف إسماعيل فهد إسماعيل تقول (علاقتك بالأشياء مرهونة بمدى فهمك لها). في الصفحة السابعة نجد اسم (هوزيه ميندوزا) وتحته عنوان (ساق البامبو) بالعربية والفلبينية، واسم المترجم (إبراهيم سلام) والمُراجعة (خولة راشد). إن اللقاء الأولي بتينك العتبتين يفضي إلى تخييب كبير لأفق الانتظار، إذ المتوقع أننا بصدد قراءة رواية لكاتبها الفعليّ وليس عملا مترجما عن الفلبينية، وهذا قبل أن تتحقق الألفة مع التقدم في قراءة العمل، ليكتشف القارئ أنه بصدد كاتبين أحدهما حقيقي وواقعي هو (سعود السنعوسي) والآخر كاتب تخييلي هو (هوزيه ميندوزا)، الأول يكتب رواية تشابه الواقع ولا تماثله، والثاني (هوزيه) يحكي عن سيرته وواقعه كما عاشه ورآه وأراد أن يصوره، وهي لعبة متقنة تغيب عن القارئ الكاتب الحقيقي

وتورطه كلية مع الكاتب التخييلي الذي هو الذات الرئيسة في الرواية وساردها المركزيّ، وليعمق السنعوسي هذا التوريط يقدم نبذة عن المترجم التخييلي (إبراهيم سلام) في الصفحة التاسعة، وكلمة له اشترطها على الكاتب التخييلي أيضاً (هوزيه ميندوزا) يوضح فيها صعوبات الترجمة، مع التنويه إلى أن ما يتضمنه العمل من أحداث (يعبر عن حالة بعنيها ولا تعكس ضرورة واقعا عاما) ص12.

يبدو أن الغاية من هذه المخاتلة هي (الإسقاط) لا بمعناه النفسي السلبي حيث يسقط الشخص عيوبه على الآخرين، ولكن من حيث هو إسقاط للرؤى والأفكار الخاصة التي يتمثلها سعود السنعوسي عن واقعه على (هوزيه ميندوزا) الذي هو في النهاية شخص غريب لامس وعانى كثيرا من عيوب الواقع، وهي حيلة ذكية جعلت الرواية تنتقد بلين أحيانا أو شدة في أحايين أخرى عددا من الظواهر السلبية التي يعرفها المجتمع الكويتي من قبيل عدم الاعتراف بالبدون الذين يمثلهم (غسان) بالرغم من عمله في الجيش الكويتي ودفاعه عن أرضه ضد الاحتلال وتضحياته، حتى صار دائم الحزن بلا جنسية وبلا قلب بعد أن رفضت (ماما غنيمة) تزويجه من ابنتها (هند). ناهينا عن معاناة العمالة الآسيوية، لكن دون أن ينسى تسجيله لكثير من القيم الجميلة من قبيل إفشاء السلام الدائم وانتشار البرادات في الشوارع ليشرب منها العمال وقت ارتفاع درجة الحرارة. إن المسافة التخييلية التي أحدثها الكاتب الحقيقي بينه وبين عمله الروائي أضفت صدقية على تلك الرؤى، معتمدة على مسلمة معروفة تقول إن الأغيار هم الأقدر على استكناه التفاصيل وإثارة الانتباه حولها؛ لأنها تكون غريبة عنهم، بينما تكون عند أهل الدار مألوفة وعادية، بالرغم من أنها يمكن أن تنطوي على عيوب نسقية خطيرة، ومن هذه العيوب تفحص وجوه الناس لإحصاء مثالبها والحديث بها في الجلسات الخاصة. واعتبار كلام الناس ذاته موجها يرسم الحال التي ينبغي أن يكون عليها الإنسان بغض النظر عن إرادته المخصوصة.

إضافة إلى اعتماد سعود السنعوسي على كاتب تخييلي لتمرير رؤاه بحرية أكبر، فقد نوع في التقنيات السردية التي تمكن الرواية من تحقيق سلاسة تطيل فعل القراءة وتجعل المتلقي يتماهى مع الذوات وأفعالها الإجرائية، لذلك كان يحرص على رسم بورتريهات لشخوصه ضمن مقاطع سردية مختلفة دون أن يغرق في ذلك، بحيث يكتفي بالتلميح إلى بعض سمات الشخوص قبل أن يفصل فيها في مراحل سردية متقدمة، ولقد كانت شخصية (ميندوزا) أكثر الشخوص ارتباطا بهذه التقنية، إذ تصوره المقاطع السردية في الجزئين الأول والثاني من الرواية بوصفه شخصية سادية وقاسية على ابنتيه (آيدا) و(جوزافين) اللتين كان يعنفهما بشدة ويأخذ أموالهما بالقوة للعب القمار، ويستمتع بإخافة هوزيه وإيذائه نفسيا وكره ميرلا ابنة أيدا، قبل أن يكشف الجزء الثالث ضعفه الشديد ومعاناته أيضاً من عقدة فقدان الأب، لأنه ابن (إينانغ تشولينغ) العجوز التي تسكن قريبة منه والتي لم يعترف بها لأنها أنجبته من أب مجهول. وإينانغ تشوليغ نفسها لم يكتمل البورتريه الخاص بها إلا في هذا الجزء. لقد عملت هذه التقنية السردية على تمكين الرواية من التنويع في أحداثها، لكونها أنجزت بحرفية عالية، حتى لكأن عملية العودة إلى البورتريه وإكماله كانت محسوبة بشكل دقيق بحيث تأخذ فيه كل ذات حقها من التبئير الواصف.

وتعد (الرسائل) كذلك من أهم التقنيات التي أغنت حبكة الرواية، ودعمت عملية رسم البورتريهات، وتلوين بعض البياضات في كثير من أحداث الرواية، فالجزء الثاني من الرواية، مثلا، يعلن عن عودة هوزيه ووالدته إلى الفلبين من دون ذكر تفاصيل أو ملابسات ذلك،

لكن رسائل (راشد) إلى (جوزافين) تشرح لها عدم قدرته على تحمل غضب والدته التي رفضته ورفضت ابنه، وإخباره إياها بالطلاق. والرسائل الإليكترونية كانت القناة نفسها التي تبادل عبرها (هوزيه) و(ميرلا) الحديث عن إشكال الهوية، ذلك الشرخ العميق في روحيهما وقلبيهما.

الهوية أو الشرخ الأكبر

تعد الهوية أحد أهم القضايا التي تتناولها رواية (ساق البامبو) إن لم تكن الأهم، ولقد فككها السنعوسي بعمق نافذ وحرية كبيرة؛ بسبب من اعتماده على الكاتب التخييلي (هوزيه ميندوزا) عبر تقنية الإسقاط التي تحدثنا عنها في المحور السابق، لذلك لم يكن غريبا أن يكون النسق المقدس ممثلا في الدين، وهو واحد من الثالوث الطابو في المجتمعات العربية، موضوعة طاغية فيها، أي الرواية. فهوزيه/ أو عيسى، ولد لأب مسلم، لكنه تخلى عنه مؤقتا، لينشأ في بيئة تدين بالمسيحية الكاثوليكية التي هي دين أمه، ومثلما أذن والده في أذنه لحظة ولادته، كما هي حال غالبية المسلمين، فإنه مر أيضاً بثلاثة من الأسرار المقدسة للمسيحية (التعميد) في طفولته، والاعتراف والتثبيت في المدرسة، بل ومارس حتى بعض شعائر البوذية في معبد سينغ-غوان في مانيلا بعدما تعرف على مبادئها من خلال صديقه (تشانغ)، واسمه ذاته يجمع بين المسيحية والإسلام (عيسى) الاسم الذي أطلقه عليه والده، وهوزيه اسمه في الفلبين.

أي دين سيختار هوزيه أو عيسى؟ هذا هو السؤال الذي أدى به إلى ركوب مغامرة محاولة تأصيل ذاته ضمن تربة وطن والده، بما يعنيه ذلك من انذغام كليّ في عوائده ودينه ولغته وحضارته بالمجمل،

وإن كـان التوافـق مـع العـادات مطلبـا لم يتحقـق لـه بفعـل ممانعتهـا وإغراقها في المحليـة التـي تقـصي المخـالف غـير الخـالص تماماً (كـويتي مائـة مـن المائـة)، فـإن الـدين الإسـلامي كـان أقـوى تـأثيرا والأقـرب بـسبب مـن رحابتـه. ويطـرح هوزيـه الـصوت الخفـي لـسعود الـسنعوسي، بعـض المظـاهر التـي تـسيء إلى الـدين الإسـلامي، واختـصرها في صـورتين علقتـا بذهنـه: جماعـة (أبـو سـياف) التـي قتلـت الكثـير مـن الأجانـب في منـدوناو الفلبينيـة، ومحاولـة الـدعوة إلى الـدين عـبر معجـزات معـاصرة بعـضها (سـحابة تـصنع اسـم اللـه، تـدمير فيـضان لمنـازل مجـاورة لأحـد المـساجد إلا المـسجد...)، لأنهـما صـورتان تنـسخان في نظـره صـورة (لابـو- لابـو) القائـد الفلبينـي المـسلم الـذي أوقـف هجـوم الفـاتح البرتغـالي مـاجلان ذي النزعة التبشيرية.

إن سـعود الـسنعوسي يـشير عـبر صـوته المـوارب إلى فـساد الرمـوز التـي تـسّوق الـدين الإسـلامي إلى الآخـر لا الـدين نفـسه (فالأديـان أكـبر مـن معتنقيهـا) ص299، لكـن فـساد الرمـوز والممارسـات هـي التـي تعطـي للآخـر وحتـى إن كـان بـريء الغايـة صـورة سـوداء عـن هـذا الـدين. ولقـد كانـت معاملـة إبـراهيم سـلام لعيـسى واحتـضان مجـانين بوركـاي لـه، وصلاته معهم أهم العوامل التي جعلت الإسلام أقرب إلى قلبه.

هنـاك صـوت آخـر لا يقـل أهميـة عـن صـوت هوزيـه في الروايـة، وإن لم يكـن ذاتـا إجرائيـة رئيـسة أو ثانويـة، وهـو خوسـيه ريـزال الطبيـب والـروائي الفلبينـي الـذي يحتفـل الفلبينيـون بيـوم خـاص بـه اسـمه (يـوم ريزال)، فصوته يحـضر عـبر مقتبـسات مـن أقوالـه المـأثورة التـي تتقـدم كـل أجـزاء الروايـة التـي كتبهـا الكاتـب التخيـيلي (هوزيـه) باسـتثناء مقتبـسة إسـماعيل فهـد إسـماعيل التـي تتقـدم الروايـة مـع توقيـع الكاتـب الـواقعي (سـعود الـسنعوسي) ومقتبـسة الفـصل الأخـير التـي كتبهـا هوزيـه مينـدوزا

نفسه، ويبدو أن لريزال تأثيرا كبيرا على شخصية هوزيه ميندوزا، ليس فقط لأنه رمز النضال في الفلبين ضد المستعمر الإسباني، وإنما بسبب عمقه الفكري خاصة فيما يتعلق بمسألة إيلاء الاهتمام الأوفى للهوية الوطنية التي ناضل من أجلها حتى إعدامه في الثلاثين من دجنبر 1896، أليست قولته (من يكتب بغير لغته هو أسوأ من سمكة نتنة) هي التي جعلت هوزيه يكتب سيرته (ساق البامبو) بالفلبينية لا باللغة الإنجليزية التي فكر فيها في البداية؟. ألم تكن عودته إلى أصله (الفلبين) تطبيقا عمليا لتوجيه ريزال (إن الذي لا يستطيع النظر وراءه، إلى المكان الذي جاء منه، سوف لن يصل إلى وجهته)؟، ثم أليست مقولته (الشك في الله يعني الشك في ضمير المرء، وهذا يؤدي إلى الشك في كل شيء) هي التي جعلته ينتصر للقلب حيث الله الأكبر لا العقل حيث الشك. بلى، لأنه من الواضح أن ريزال، فضلا عن خولة، هو المرسل الأكبر الذي دفع الذات الرئيسة (هوزيه/ عيسى) إلى الاطمئنان النهائي عبر توثيق حكايته الدرامية لدفعنا إلى تأمل أعمق لذواتنا حيث الدخيلة المركبة في علاقتها بهذا العالم الدينامي.

(تغريبة العبيدي)[1]
رواية مفهومية بفائض التاريخ

قد يبدو توصيفنا لرواية المغربي عبدالرحيم الحبيبي (تغريبة العبدي المشهور بولد الحمرية)، التي وصلت إلى اللائحة القصيرة لجائزة البوكر لسنة 2014، بكونها رواية مفهومية حكماً يحوز كثيراً من الغرابة، إذ الثابت في العرف الأكاديمي والنقدي أن التخييل هو جوهر العمل الروائي حيث التطرق إلى القضايا يكون بوساطة لغة مواربة وعبر أحداث تشابه الواقع ولا تماثله، بخلاف النقد، مثلاً، الذي هو خطاب مفهومي وإجراء منهجي يستسعف المفاهيم ضمن إطار نظري دقيق ونسقيّ يسعى إلى تفكيك تلك القضايا وبناء تصورات واضحة حولها وأحكام قاطعة بخصوصها. بينما بناء الرواية ورهانها يبقى مفتوحا ورهينا بطبيعة التلقي والظروف المحدقة به، إلا أن رواية (تغريبة العبدي) الصادرة عن دار " إفريقيا الشرق" سنة 2013، تكاد تنسف هذا الحدّ المعروف، لتجعل من الرواية أقرب إلى الخطاب المفهومي منها إلى الخطاب التخييلي، فتستغرق ممكنات الجانب المفهوميّ، بحيث إن الحدث المركزي فيها يقوم على فكرة مؤداها عثور السارد (المحقق) على مخطوطة تعود إلى شرطي في سوق العفاريت بمدينة آسفي المغربية، وسعيه إلى تحقيقها أكاديميا في إحدى كليات الرباط، قبل أن يُجابه برفض مشروعه من قبل مشرفه المفترض، ليقرر القيام بتحقيق المخطوطة بنفسه وبعيداً عن المؤسسة الأكاديمية، وهذا يعني أن مشروع الرواية هو تحقيق مخطوطة مكتوبة بشكل

1 عبدالرحيم، الحبيبي: تغريبة العبدي المشهور بولد الحمرية، إفريقيا الشرق، المغرب- الدارالبيضاء، ط1، 2013.

قبلي. وهي عملية علمية (مفهومية) لها أعرافها ومسالكها وقواعدها التي لا بد من التقيد بها، وهو ما فعله السارد المحقق حينما بحث في طرق التحقيق وأدواته يقول (بدأت دراسة مناهج كبار المحققين الذين أثروا المكتبة العربية والإسلامية، والذين ثابرت على استكشاف طرقهم في البحث والتمحيص مسترشدا بأدواتهم التقنية والعلمية مع وجود الفارق بيني وبينهم وبين ما حققوه من وثائق وما أزمع أنا على تحقيقه..) ص25. أي إن الأمر، في جوهره، تخطيط لوغوسي عقلاني يرمي إلى سلك منهج محدد سلفاً مع ما يستوجبه السياق الأكاديمي من اجتهاد شخصي يأخذ بعين الاعتبار طبيعة المخطوطة المحققة وتفردها، وأيضاً ضرورة التمايز المستوجب في عمل محقق أكاديمي هدفه ابتداع طرق خاصة به أيضاً. وما تسجيل ذلك في مقدمة تسبق المخطوطة إلا استحضار دال لمقدمات التحقيق كما هي متعارف عليها، من ذكر الصعوبات والجهود المبذولة لتجاوزها والمنهجية المتبعة في التحقيق وطرق وضع الهوامش وطبيعتها مع الحرص على إبداء الصرامة المنهجية والعلمية في التعامل مع المادة المحققة.

ومن مظاهر المفهومية، أيضاً، اللغة التي كتبت بها مقدمة الرواية، إذ إنها لغة علمية؛ لأنها وإن كان السرد أهم ما يميزها، فإنها حفلت بالمفاهيم التقنية الخاصة بمنهجية البحث الأكاديمي وبعلم التحقيق، مما يورط المتلقي كلية في إطار نظري لم يكن مستعدا له بأثر من العبارة التجنيسية (رواية) البارزة على صدر صفحة الغلاف. وقد يتساءل القارئ الذي يغويه التخييل باعتباره ملح الرواية وميسمها الفارق: أين الرواية؟. فيحتاج منه الجواب قطع الصفحات الثلاثين الأولى التي هي مقدمة العمل، قبل أن يجد شبيها لضالته، ويشرع في قراءة سرد خطيّ، يبتدئ من قرار (العبدي) الرحيل إلى الحجاز، مروراً عبر قرى ومداشر ومدن عربية وإفريقية مختلفة ومتنوعة العادات والأديان والأعراق، قبل أن يعود إلى المغرب بعد مضي ثلاثة عقود على رحيله، لكن هذا المستهلك الجمالي لن يتخلص في هذه المرحلة، أيضاً، من روح العلم

التي تطبق على مسار تلقيه، إذ يجابه بكم كبير من الهوامش والإحالات على المراجع والمصادر التي استأنس بها المحقق، كما يلفى تتبعاً معجمياً يشرح المفردات التراثية وترجمة مختصرة للأعلام الواقعية الواردة في هذه الرحلة، ناهينا عن التواريخ الدقيقة للحروب والمعارك والأوبئة التي ابتليت بها الأمة العربية والإسلامية في المغرب ومصر والحجاز.. أي بالجملة كأن القارئ يقرأ كتاباً محققاً يفقده لذة استغوار المحكي والتماهي معه.

كما أن الخلفية الإناسية للرواية تشكل أبرز معالم المفهومية في (تغريبة العبدي)، فدافع الترحال عند (العبدي)، بطل الرواية، كان الرغبة في العودة إلى الينابيع الأولى للإسلام حتى يظفر بجواب ينهي هواجسه الكثيرة التي أججها تردي أوضاع الأمة الإسلامية ووهنها في مقابل استقواء الغرب وغلبته في القرن التاسع عشر على الخصوص، وبإيعاز من الغادة الفاتنة المتخفية التي حفزته على الرحلة ورافقته، رمزيا، في كل مراحل تغريبته، لكن قرار تدوين مشاهداته كما فعل (ابن بطوطة) و(الحسن الوزان)، جعل من تغريبته، أي العبدي، تقوم بمسح أنثربولوجي للقرى والمدن التي زارها، وهي بدورها عملية تقوم على المنهجية العلمية من ملاحظة وتفكيك ومقارنة والخلوص إلى نتائج وأحكام حول سلوك المجموعات البشرية في تلك الأماكن، كوصفه لوضعية النساء في قبيلة (تاسا تاكورات) وطبيعة الأعمال التي يقمن بهن، ومصادقة الرجال للنساء في مدينة (جيني) على مقربة من (تنبكتو)، وظهور العوالم والراقصات بشكل علني في شوارع القاهرة وحاراتها بعد غزو نابليون بونابرت دلالةً على التحول في المواضعات الاجتماعية في القطر المصري، فضلاً عن توصيفه الأنشطةَ التجاريةَ التي يمارسها الرجال في القبائل الإفريقية والعربية والمعمار الأثري خاصة منه الفرعوني في مصر. وبالتالي، تظل الرواية ضمن تأطير إبستيمولوجي أكثر منه تخييلي وتعمق انتماءها للخطاب المفهومي.

ومن الأمور المثيرة في الرواية احتفاؤها بالتاريخ، خاصة ما يتعلق منه بالدول العربية، إذ يلجأ الحبيبي إلى مماثلة مقصودة بين رحلة العبدي وبين الهجمة الكولونيالية على الأقطار العربية المختلفة، لذلك لم يكن عجيبا أن يكون خروج العبدي من مدينة فاس باعتبارها منطلقا لرحلته الطويلة متزامنا مع معركة تطاون أو تطوان، أي سنة (1860م) يقول (ولا أعلم إن كان من نوادر الشؤم أو حسن الطالع أن يكون خروجي مقرونا بسقوط تطاون في يد الإسبان) ص 35. وقبل هذا الحدث الجلل، سقوط الجزائر، والاتفاق على استسلام بعض الإمارات العربية (الشارقة، عجمان...) للضباط الإنجليز دون مقاومة. وقد كان وصول العبدي الحجازَ متزامنا مع توقيع معاهدات تسلم شؤونها للإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس إذ ذاك، وكأن تغريبته كانت هروبا من هذا التاريخ وإليه في الوقت نفسه، كترتيب قدري لا محيد عنه، ولعله من اللافت ذلك التشابه الدال بين فشل رهانات العبدي وبين رهانات الأمة جميعها، فالعبدي لم يستطع تحقيق أي من الأهداف التي رسمها، فلا هو ظفر بما يريده من هجرته إلى الحجاز من جمع أسباب الحكمة والإجابة عن ذلك السؤال الحارق الذي كان يؤرقه (هل يصلح أولنا آخرنا؟ وهل لنا بعد السقطة قيام ونهوض؟ أم أنها مؤبدة إلى يوم يبعثون؟)ص210. ولا هو امتلك الغادة الفاتنة التي سحرته وأرقته. السؤال المعلق والغادة الفاتنة ظلا وهما أو ظلّا يظهر ويختفي لكنهما لم يصيرا واقعا ملموسا أو فعلا يغير مجرى التاريخ كما حلم العبدي به ذات شباب. وحدها تلك الظلال والأحلام تهاوت وأشرقت الشمس من جهة الغرب، إنجلترا وفرنسا والبرتغال.

وتبقى أهم إشراقات رواية (تغريبة العبدي) تناولها قضيةَ العلاقة مع الآخر في مرحلة تاريخية حرجة هي القرن التاسع عشر حيث المد الكولونيالي بلغ أوجه، وحيث التصور الغالب يقول بضرورة الحذر من الآخر الذي يسعى إلى استعمار البلاد العربية واستغلال ثرواتها، لكن العبدي ينظر إلى الأمر من زاوية مغايرة، إذ يُرجع حال التردي التي عليه الأمة العربية والإسلامية وتقدم

القوى الغربية إلى توفر شروط التقدم عندهم وانعدامها عندنا، ويرى أن القطيعة مع الآخر عبر تحريم التعامل معه ومع منتجاته هي تخوف لا مبرر له إن لم تكن تكاسلا وخمولا، يقول العبدي (كثرة التحريم طريق للخمول والجمود والتقاعس، فكل أمر عجزنا عن مجابهته حرمناه ومنعنا الناس عنه) ص68. وهو رأي طليعي من فقيه متخرج من جامع القرويين المحافظ، وإن انتقاد العبدي لشيوع التحريم لكل شيء سدا للذرائع لا يعني أنه غافل عن استراتيجيات الاستعمار في اقتحام المناطق التي يخطط للسيطرة عليها، وهو ما يظهر في علاقته بالفرنسي المسيحي (دانيال) الذي أنقد حياة العبدي من موت محقق بعد ضياع القافلة التي خرج معها، حيث لم يطمئن إلى أعمال التطبيب والمساعدة البالغة الكرم للزنوج في إحدى القبائل، إذ لم ير في تلك الأعمال، بالرغم من احترامه لعلمه وتفانيه، إلا مقدمة للسيطرة عليها عبر التعرف العياني الأقرب.

بورتريهات تشكيلية

تحفل الرواية برسم البورتيهات المرتبطة بموضوعات الصحراء والعمران والسلوكات التي تصدر عن الأفراد في القبائل الإفريقية، وهي بورتريهات تحوز كثيرا من الواقعية كما ينطق بها التاريخ. وقد اعتمد الحبيبي، في ذلك، على رسومات المستشرقين الذين رافقوا الاستعمار أو قاموا برحلات منفردة إلى المناطق العربية، ومن اللوحات التي استسعفها عبدالرحيم الحبيبي لوحة بعنوان (قافلة في الصحراء) للفنان الاستشراقي" تيودور فرير" التي تؤرخ للحظات الوصول إلى الواحات وضفاف الأنهار، وأخرى بعنوان (معركة إيسلي) للفنان "هوارس فيرني" تخلد انتصار الجيش الفرنسي على المغاربة بتصوير جنود مغاربة فارين من المعركة، ولوحتين للفنان "جون فريديريك لويس" الأولى تحت عنوان (توقف في الصحراء) تظهر جمالية الصحراء وسحرها، والثانية

تـدور حـول موضـوعة المـرأة (الحـريم) تـصور سـيدة أرسـتقراطية تخـدمها وصيفاتها... وتكاد كل صورة يرسمها عبـدالرحيم الحبيبـي لإحـدى الموضـوعات المذكورة تحيل في الهوامش على لوحة لأحد المستشرقين في تناغم مطـرد مرمـاه تأكيد واقعية الصورة ومطابقتها لمرجعها. وذلك يعلن، أول ما يعلن، عن الجهد البحثي الجبار الذي بذلـه الـروائي، والـذي قـد لا يـروق ذلـك القـارئ الجـماليّ الباحث عن متعة التخييل.

وإذن فرواية (تغريبة العبدي المشهور بولد الحمريـة) تتعمـق ضـمن إطار النص المفهومي وتبتعد عن النص التخييلي، بحيث تتمظهر الكتابة كفعـل واعٍ، وحيث المفاهيم تتأطر ضمن نسق مرتبط بعلم التحقيق أو علـم التـاريخ، أو يحـاول الحـكي أن يكـون مطابقـا لمرجعـه. قـد يتعلـق الأمـر، هنـا، بمحاولـة تجريبية تنفتح، تناصيا، على الخطاب اللوغوسي متمايزة، في ذلك، عن التجـارب الروائية التي استسعفت خطابات تخييلية أخـرى كالـشعر مـثلا، لكنهـا، أيـضاً، محاولة قد تفقد القارئ متعة التفكيك الشخصي والتأويل الـذاتي، ويجعـل مـن النص الروائي منغلقا تتعاظم فيها قوة الكاتب الذي يقول كل شيء ويحـدد كـل شيء بما فيها طبيعة التلقي.

(القــوس والفراشة)[1]

شعرنة الألم والفضاء

يظل الشاعر، مهما شغفته أجناس إبداعية مختلفة، ممـسوساً بالرغبـة في شعرنة العالم نكايـة في البـشاعة التـي تخـترق تجـوهره، ولأن الـشعر قـد لا يسعفه، بسبب من كثافته اللغويـة، في تنـاول القـضايا الإشـكالية سـواء كانـت سياسية أم ثقافية أم أيديولوجية كما في المقولة السارترية التي أعفت الـشعراء من الالتزام، أي مـن تفكيـك تلـك القـضايا بالـضرورة. فـإن الروايـة تـشكل، في الغالب، ملاذه الأوكد الذي يسعفه في تشييد كونه التخييلي الممتد الذي يُضمّن رؤياه الخاصة إزاءها، أي القضايا الإشكالية، لكن دون أن يكف عن أن يـستظل بجناح الشعر الوارف. وهذا، يقينا، ديدن كثير من الشعراء الذين قـاموا بهجـرة جماعية نحـو الروايـة، ولـن يكـون عجيبـا، بالتـالي، أن يكـون محمـد الأشـعري الشاعر والوزير السابق والمناضل اليساري، والذي راكم عشر أضمومات شعرية، أحد أهم النازحين إلى (ملحمة البورجوازية)، وهي الرحلة التـي كانـت مظفـرة بتتويج روايتـه الثانيـة (القـوس والفراشـة) بالجـائزة العالميـة للروايـة العربيـة (البوكر) لسنة 2011 مناصفة مع الروائية السعودية رجاء عالم.

أصل الكـــــارثة

تسعى رواية (القوس والفراشة) إلى إحداث كاترسيس مشابه لما أسسه أريسطو، عبر تفريغ فائض الألم في قـصة يوسـف الفرسـيوي الـذي هـو مناضـل

1 - محمد الأشعري: القوس والفراشة، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنـان، الدارالبيـضاء- المغرب، ط2، 2011.

يساري فاجأه القدر بأن يكون ابنه ياسين أصوليا متطرفا، إذ يتلقى فجأة رسالة تتضمن نعيا له وتخبره بموته في أفغانستان بعد أن كان الوالد مطمئنا إلى كون ابنه الوحيد يدرس بأحد المدارس العليا للهندسة بفرنسا. إنها مفارقة مدمرة تهز كيان المرء من جذوره وتلقي به في أتون الشك والخوف والخراب النفسي التام، خاصة مع غياب وجود أية إلماحات تنذر بهذه الكارثة.

إن حدث موت ياسين بهذا الشكل الدرامي والمخيف هو الذي سيؤدي لاحقا إلى طلاق يوسف الفرسيوي من زوجته بهية مهدي حينما طلبت من يوسف الدخول في مغامرة الإنجاب مرة أخرى ورفضه للفكرة قطعيا. وبالتالي كان فقدان الابن ذريعة لتنهار المؤسسة الأسرية الواهنة برمتها. ولأن السارد مشغوف بتنزيل أقسى ما يمكن من صنوف الألم على شخوصه فإنه يذكر بانتحار ديوتيما والدة يوسف الفرسيوي في مرتفع بهدوء وأناة قاتلين وفي يوم جميل قضته في الصيد رفقة والده محمد الفرسيوي، مما جعل يوسف دائم الشك في كون والده ذي الأصول الريفية قتل والدته في جريمة محكمة لم يكشفها أحد. وهكذا ظلت العلاقة بينهما هشة وملتبسة وقائمة على العداوة فترة طويلة من الزمن. ولقد سبق ليوسف الفرسيوي أن كان يسارياً متطرفاً وجذرياً في إحدى التنظيمات بألمانيا قبل أن ينظم لحزب يساري معتدل، لكنه لم يستسغ أن ينجب أصولياً متطرفاَ، يتساءل (لماذا يدفعني في الهوة التي وقفت على شفيرها طوال حياتي؟. ثم متى حصل ذلك، متى نبتت هذه البذرة المسمومة؟ قبل أن يولد؟ أو بعد ذلك؟ أيام كان طفلاً أو مراهقاً، هل كان يلعب بيدين مضرجتين ولم نكن نرى ذلك؟)ص17. إنها لعنة فجائية حاقت آل الفرسيوي، ويوسف على وجه الخصوص الذي كان قد فقد حاسة الشم أيضاً، بعد أن كان يستطيع بوساطتها أن يحدس نوع العطر الذي تستعمله المرأة، مثلاً، ونوع الأطعمة التي تناولتها قبل الخروج.

تضيق الحياة، إذن، بيوسف الفرسيوي وتشتد سورتها عليه، وحده الخيال يعيد ترتيب ما انفلت فجأة من بين يديه، لذلك كانت إعادة ياسين إلى الحياة عبر تخيل حوارات معه وسيلة يوسف الفرسيوي ليتحرر من ثقل الأسئلة اللانهائية التي تطبق عليه يقول السارد يوسف (بمجرد ما قتل ياسين أصبح الطفل الأبدي الذي أحمله وأعيش به كل تفاصيل حياتي، فقد تحول إلى كائن يلازمني)ص77، وهذه العودة التخييلية لياسين هي التي جعلت حياة يوسف أكثر استقراراً بالقياس إلى ما بعد كارثة تفجير نفسه في أفغانستان، وصار معها يوسف أقدر على تفسير الواقع، وهكذا فإنه من الدال، رمزياً، أن يكون احتفاظ يوسف الفرسيوي بأحد أقمصة ياسين وشمّه بعمق أمرا جعله يستعيد حاسة الشم، ليستطيع التمييز بين الروائح وبين الأشياء ضرورة، بعد أن كان العالم برائحة واحدة، بشكل واحد، وبرؤية واحدة مشكولة بالخراب التام.

شعرنة الألـــم

إن الحياة ورطة حقيقية لا يمكن الهروب منها كما يردد محمد الفرسيوي، دائما، كلما قابل ابنه يوسف، لذلك كان من الضروري أن يتسامى آل الفرسيوي على الألم والخراب المحدق بهم، فمحمد الفرسيوي الجد الذي استطاع أن يبني، في وقت وجيز من عودته من ألمانيا، إمبراطوريته الخاصة في منطقة وليلي وبومنذرة، بعد أن اشترى دورها ومحطة الوقود الوحيدة بها فضلا عن معاصر الزيتون، واستمتع بإذلال (شرفاء) المنطقة وتصييرهم خدما عنده، قبل أن تتهاوى إمبراطوريته بشكل صاعق بعد هجوم آفة الجرب على المدينة وإفلاس فندقه ليفقد ممتلكاته وحتى عينيه بعد أن كان فقد زوجته ديوتيما. فإنه تمكن من تقويض كل ذلك عبر فعلين ساخرين لكنهما لا يخلوان من شاعرية، الأول ادعاؤه سرقة تمثال **باخوس** الذي اختفى من مدخل مدينة وليلي، ودفنه في باحة أحد المساجد مستشرفا ذهول علماء الآثار بعد أن

يصعقوا بمفارقة وجود تمثال إله الخمر الروماني في باحة مسجد مسلمين. والثاني إرساله نسخة من ديوان بعنوان (المراثي) للألماني **هانس رودر** جد زوجته ديوتيما، والذي كان أسيراً عند الفرنسيين وعمل في وليلي، للنشر في إحدى دور النشر الألمانية بعد أن أضاف إليه قصيدتين من إنتاجه، الأولى بعنوان (**ديوتيما**) والثانية سماها (**جوبا الثاني**). ولعل محمد الفرسيوي بهذا الصنيع الرومانسي يستدرك ما فاته من علاقته بزوجته المنتحرة ديوتيما التي كانت علاقته بها مرصوصة بصرامة ومؤطرة بمسافات دقيقة. أما جوبا الثاني فهو بلا شك تعبير عن عميق رابطته بوليلي وتاريخها التي جعله إخلاصه لها يعمل دليلا سياحيا بها، حتى بعد فقدان ثروته وبصره، دليلاً سياحياً أعمى يتحسس ذلك التاريخ بيديه ليصّعد إلى روحه، فتنطلق الحكايات التي لا تنتهي. ومحمد الفرسيوي نفسه استطاع أن يعيش في سلام روحي بعد أن تخلص من التصور الضيق لمسألة الهوية، التي تجعل الريفي يكره (الشريف الإدريسي) حين كان يعتبر الكراهية بينهما (ضرورية للصحة النفسية والبدنية)ص72. إذ لم تكن، الكراهية، في حقيقتها، سوى قدح لحروب بمكائد لا نهائية وبخسارة مزدوجة نتيجتها إذلال الشرفاء وإسقاط إمبراطورية الفرسيوي في النهاية. ورهان الرواية من خلال قصة محمد الفرسيوي يتمثل في نقد الصراع المبني على الانتماء العرقي الذي يجعل النفس تتزود بنزعة تدميرية خطرة على السلمين الروحي والاجتماعي.

في مقابل الجد محمد الفرسيوي يكون الحفيد ياسين الفرسيوي أشد صُنّاع الألم في الرواية، لأن آثاره كانت قاتلة، إذ قوضت كليّة العلاقة الواهنة بين والده يوسف الفرسيوي ووالدته بهية مهدي، وأدخلت يوسف الفرسيوي في دوامة من الشك في كل شيء، بالنظر إلى أن مقتله في أفغانستان كان أكثر الاحتمالات استبعادا، فكان له الوقع الأخطر، لذا كانت عودته التخييلية في صورة الطفل الذي يرافق والده فيما بعد انهيار مؤسسة الزواج إحدى مظاهر الرغبة في التخفف من بشاعة رحيله واستعادة ما كان ينبغي أن تصير عليه

الأمور تناسبا مع أحلام يوسف الفرسيوي الشاعر والكاتب الصحفي الذي يغدق على قرائه أسبوعيا سلسلة من المقالات الرومانسية والتأملية المعنونة (**برسائل إلى حبيبتي**). ومن هنا يمكن القول إن ياسين، في هذه الصورة الجديدة، ليس إلاّ يوسف الفرسيوي نفسه جامعاً بين حدس الطفل الذي تمناه وبين تجربة المناضل اليساري وثقافته. لكن لا يعني ذلك أن ياسين لم تكن له في طفولته الحقيقية أحلام فيها كثير من الجنون الضروري، فلقد كان يحلم بوضع **قوس** كبير من الفولاذ على ضفتي مصب نهر أبي رقراق (قوس يجعل النهر كما لو كان يمر بين أصابع المدينتين) ص99. ياسين، هذا الحالمُ الذي كان مستعداً، دائماً، للسخرية من النقاشات السياسية والتبرم منها والراغب في شعرنة فضاء يصل بين مدينتي سلا والرباط اللتين ظل النهر فاصلاً بينهما والطالب الذي يدرس بأرقى المدارس الفرنسية، قتل نفسه، ببساطة، في بلد بعيد مخلفاً كثيراً من الدمار. وليس من تفسير لهذا التحول الرهيب غير نظرة يوسف الفرسيوي للأمور التي تلقفها عنه ياسين، إذ كانت حالمة بالقدر الذي جعلها قاصرة على تفسير الواقع، بله تغييره، لذلك كان مجندو ياسين يملكون مشروعا جاهزا للتغيير أقنعه، بيسر، وجعله ينفذ، بسرعة، مخططهم ليصل نعيه دون جسده.

إن الصراع، هنا، هو بين نسقيين فكريين متعارضين، الأول يساري معتدل جرّب التطرف قبلاً ممثلاً في يوسف الفرسيوي والثاني أصولي متطرف متجسد في ابنه ياسين والجماعة التي جندته (للجهاد) في أفغانستان، وهو صراع ينتصر فيه الثاني بقدرته على الإقناع بجدوى مشروعه وينهزم فيها الأول، لكنها هزيمة أولية وحسب، وخسارة معركة في حرب طويلة، لأن رهان الرواية يقوم، أساسا، على اعتبار الفكر اليساري، بعده نقده، مدخلاً رئيساً للإصلاح وتحقيق السلم الاجتماعي. لذلك نرى كيف أن الفرسيوي الذي آمن بالفكر اليساري قدم حياته، في قفلة الرواية، قربانا لأرواح بريئة كانت ستتعرض لتفجير انتحاري من عصام ابن صديقه المحامي (إبراهيم الخياطي) بالتبني والذي، للمفارقة، يشبه ياسين في مسار حياته، فقد كان عصام مولعا بالحياة

وبالموسيقى قبل أن يختفي طويلا، ويقرر أن يفجر نفسه في مراكش، ليجده يوسف الفرسيوي بمحض الصدفة ويضمه بين ذراعيه (وفي تلك اللحظة، يقول السارد، التي انفصلنا فيها عن الأرض استدار الشخص بكامله نحوي، فرأيت بلمح البصر خلف اللحية الكثة والنظرة الحادة وجه عصام، مرعوباً كما لم يكن أبدا في حياته، كان ذلك قبل أن تأخذنا غيمة بيضاء باردة في ذويها الهائل) ص322. إنها نهاية مؤلمة ليساري حالم وشاب مضطرب ومفتون لا يخفف من هولها غير نظرة الندم الأخيرة التي تنطق بها عينا عصام.

القوس في مواجهة الفراشة

إن حياة يوسف الفرسيوي لم تكن ذات إيقاع وحيد ورتيب، ولكنها تعرضت لهزات كثيرة جعلته يراجع أفكاره ومواقفه، بما في ذلك انتماؤه إلى اليسار، إذ تحول من الانتماء إلى منظمة يسارية متطرفة إلى حزب يساري معتدل، وعاش حياة عادية قبل أن يهزها حدث مقتل ياسين. لكن يوسف الفرسيوي ليس الوحيد في الرواية الذي يمثل اليسار، بل إن هناك صديقيه إبراهيم الخياطي المحامي الذي دافع عنه أيام القبض عليه إبان الحملة ضد اليسار في السبعينات، وهو المعروف بمثليته التي فكر يوسف في كتابة رواية عنها، قبل أن يتراجع ظنا منه أنه لن يسجل إلا حياة صديقه الواقعية فقط، وأحمد مجد المحامي الداهية والمقرب من السلطة، والمالك أيضاً لمجموعة عقارية تستفيد من ريع الدولة وكرمها، وصاحب عمارة الفراشة التي بناها بشكلها المستفز الذي يشبه فراشة نكاية في حمرة مراكش التي تحيل على ماضيها الصحراوي العميق. ولنا أن نتخيل كيف ليساري سبق له أن دافع عن حقوق البروليتاريا أن يقبض ثمن نضاله من ريع الدولة ويصبح من الباطرونا التي تتشعب علاقاتها ومشاريعها ولا تخلو حياتها

مـن مناورات تـسحق منافـسيها بطـرق شرعيـة وغـير شرعيـة. إن أحمـد مجد يجسد انكسار اليسار تماماً مثـل كـسر يـده اليـسرى في اعتـداء عليـه مـن قبـل أحـد المتنفـذين الـذين أرادوا إجبـاره عـلى بيـع داره العتيقـة بمراكش.

وإذن، فليـست الفراشـة، في جوهرهـا، غـير علامـة إشـارية تـضّمن الحـد الـذي وصـل إليـه بعـض اليـساريين مـن تحـالف مـع الـسلطة ومـع لوبيـات المـال والعقـار، يـصل حـد أن تكـون الفراشـة تتويجـا لهـذه العلاقـة غـير المفهومـة، حيـث تحتـوي فـضلا عـن المطـاعم والبـارات شـققا فارهـة وأسـطورية، تحتـوي إحـداها التـي تعـود لـصانع عطـور معـروف تمثـال باخوس الـشهير الـذي سرق مـن مـدخل مدينـة وليلي عـلى مـرأى مـن الكـل، ودون أن يحـرك ذلـك سـاكنا في الـسلطة أو النـاس الـذي شـاهدوه. إن الفراشـة تماثـل تجـبر المـال والـسلطة في اتحـادهما، وهـي إعـلان عـن قتـل الأمـل المتـدفق الـذي كـان ياسـين يحلـم بـه، ولـو تجـسد في قـوس يحمـل دلالـة عميقـة هـي منافحـة إعـدام الخيـال الـذي صـار ديـدنا للمتنفـذين وأصـحاب المـصالح الكـبرى. ولعلـه مـن المؤسـف أن المعركـة بـين القـوس والفراشـة لم تكـن متكافئـة، لـذلك تـرك الحـالمون بـالقوس كـل فيـضهم الـشعري وآمـالهم وتعلقهـم بالحيـاة ليـصفوا حـسابهم مـع المتخفـين حـول صـناع الفراشـات القاتلـة، عـبر المـوت الـذي لـيس إلا نتيجـة منطقيـة لإعـدام الخيال، إعدام الحياة والأمل يقينا.

على سبيل البداية

قـد تعتـبر (القـوس والفراشـة) روايـة في محاكمـة اليـسار بـالمغرب وتقيـيم تجربتـه مـن قبـل مناضـل يـساري ووزيـر سـابق في حكـومتي التنـاوب هـو الكاتـب الفعـليّ (محمـد الأشـعري)، الـذي اجتهـد في ذكـر

بعض التفاصيل التي تحاول أن تطابق بين محمد الأشعري ويوسف الفرسيوي (العلاقة بمنطقة بومندرة، ممارسة العمل الحزبي في اليسار، الكتابة الصحفية، الاعتقال السياسي...)، لكنّا فضلنا، أعلاه، أن نقرأ هذا العمل بالفصل الممكن بينهما، فيوسف الفرسيوي، السارد غالبا في الرواية، يبقى شخصية ورقية لها موقفها الثقافي النصيّ المستقل، مهما بدا من استغراق لأحداث واقعية ومُطابَقة ممكنة مع محمد الأشعري، ففي النهاية يحاول الكاتب، دائما، أن يوهمنا بمطابقة الواقع متسلحاً بقوة الإقناع، وها نحن أيضا ندعي تصديق هذه الكذبة (التخييلية) ما دامت تعلن عن موقف ثقافيّ نصيٍّ دالٍّ.

(في الهنا)[1] لطالب الرفاعي
نقد بنية الخطاب وسلطة المؤسسة

إن الحديث عن صوغ العالم الروائي ينعرج، عند القراء وبعض من النقاد والباحثين، نحو سؤال السيري سواء كان ذاتيا أم غيريا. إذ في ظن الكثير منهم، وقد لا يجانب رأيهم الصواب، أن الروائي يستجلب أحداث الحكاية في أعماله الروائية من حياته ومن حيوات أناس عاشرهم أو قرأ عنهم. وهو، بذلك، يستقطع عوالمه من الواقعيّ في الأغلب، قبل أن يعمد إلى خلق واقع تركيبي ندعوه "تخييلا" تثمينا لمشابهته الواقع وتمسكا بإمكانية تحققه أو على الأقل أن يسقطه القارئ المفترض على بعض من حلقات عالمه أو عوالم الآخرين. وإنّا نعتقد أن هذه المشابهة لها أثرها الواضح على الحظوة التي تتمتع بها الرواية الآن، والتي تضمن إمكانية أن تتجاور مع المسلسلات التليفزيونية والأفلام السينمائية التي تشترك معها في هذه الخاصيّة وفي الجماهيرية أيضاً.

وإن القارئ روايةَ (في الهنا) للقاص والروائي الكويتي طالب الرفاعي، الصادرة عن دار الشروق المصرية سنة 2014، سيجد نفسه في عمق السؤال الإجناسي، إذ إن طالب الرفاعي يحضر باسمه الحقيقي وبالأسماء الحقيقية لأفراد من عائلته الصغيرة، مما ينفرز عنه الحكم على العمل بكونه سيرة ذاتية وغيرية، أيضاً، بالنظر إلى سرد حياة كوثر وعلاقتها بمشاري اللذين دخلا في علاقة حب معقدة يتداخل فيها العاطفي بالطائفي وبالسعي الأنثوي للتحرر من سلطوية المجتمع الذكوري. وإن كانت السيرة الذاتية تتحقق من خلال شروط كان حددها فيليب لوجون في كتابه (السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي من

---

[1] طالب، الرفاعي. في الهنا، دار الشروق، مصر، ط1، 2014.

ترجمة عمر حلي) والمتضمنة في تعريفه الدارج بأنها (حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركـز عـلى حياتـه الفرديـة، بصفة خاصة)ص 22. فإنه علينا أن نمـتحن وجـود هـذه الـشروط في روايـة (**في الهنا**) لإضاءة المشكلة الإجناسية.

اللعبة الإجناسية

يستثمر طالب الرفاعي في نصه (في الهنا) تقنيات سردية تجريبية قصد خلق الغموض المحبب في تلقي عمله، ولعل حـضوره بالاسـم الـصريح بوصـفه ساردا وذات فاعلة في النص، إضـافة إلى أفـراد مـن عائلتـه الـصغيرة، وخـصوصا زوجته السيدة شروق وابنتاه فرح وفادية، لمّا يخلق الانطبـاع بـأن الـنص هـو سيرة ذاتية تحكي حلقات من حياته، لكن التدقيق في هذا الحضور قد ينبه على طابع المخاتلة السردية. إذ ما يحضر هو مواقـف ورؤيـة خاصـة ولـيس الـسيرة الحياتية التي يفترض فيها أن تغطي مراحل متعاقبة من حياته، فأكثر مـا يمكـن أن يعرفه القـارئ هـو أسـماء أفـراد عائلتـه، وهـذا الحـضور احتفـالي في أغلبـه وإنساني أيضاً، وهو في حال السيدة شروق أشبه بمحاولة اعتذار عن زمن طويل من غمط الحق واعتراف بتقصير مستوجب في حال كاتب جلّ وقته بين القراءة والكتابة. تقول السيدة شروق عن زوجها الروائي طالب أثناء حديثها مـع كـوثر (هو يتحسس أكثر حين يكون في كتابة رواية جديـدة) ص68. فطقـوس الكتابـة وما تستدعيه من صمت واستغراق في نحت عـالم خـاص لا يكـون دون ضـحايا وشظايا، فمثلما تنقبض نفس الكاتب/ الصائغ وتضيق روحه عن كل شيء، فـإن الوصل بالعالم الواقعي ينصرم أو على الأقل يصير في حدوده الدنيا. وهي ضريبة أن ترتبط سيدة، عن علم، بكاتب يتوزع روحه قليل من واقع وكثير من خيـال. ومن أشكال الحضور الاحتفالي للسيدة شروق ربطها بجوانب إنـسانية صرف في الرواية، فهـي داعمـة كـوثر، الشخـصية التخييليـة غالبـا، في محنتهـا، والمهتمـة

بزوجها والصابرة على حالات اضطرام الكتابة في روحه، وقد تكون موضوعا مشتركا أثناء الحوار بين طالب وكوثر.

أما بالنسبة إلى طالب نفسه، فإن مواقفه وعلاقاته بالناس وبالكتابة هي موضوع السرد، يقول (يوم بدأت السير على درب الكتابة المغري، في مجلات وصحف جامعة الكويت في منتصف السبعينيات، كنت طالبا في كلية الهندسة والبترول، وقتها منيت النفس بأحلام كثيرة... وبعدما يزيد على العقود الثلاثة، لم أنل منها إلا الخلاص. .. الكتابة الآن هي خلاص روحي) ص43. ولعل مفتاح قراءة قول السارد هنا هي تقنية الحذف التي تدل عليها عبارة (**وبعد ما يزيد على العقود الثلاثة**) التي توظف عادة في سياق القفز سرديا على مراحل هي أقل أهمية من وجهة نظر السارد. فالأهم، هنا، هي الكتابة بين مرحلتين، لحظة الاختيار ولحظة الخلاص. وإذ، فلن تكون التفاصيل الحياتية الأخرى بذات الحظوة التي للكتابة. ولكي تنفض عنك بعض الشك أيها القارئ الكريم، فإني أدعوك إلى التأمل في توهم السارد "طالب" حضور والدته الراحلة، إذ تجد أن الحوار بينهما انصب على موضوع الكتابة نفسه، فهي تهنئه على تأسيس الملتقى الثقافي وتخبره أنها على علم بمشروعه الروائي الجديد، وهي السيدة الأمية التي توفيت سنة 2006. ولنرَ هنا كيف أن استحضار الوالدة كان بأحداث لا تناسب تكوينها الثقافي، مما يسفر عن نتيجة منطقية مؤداها أن الأمر يتعلق بإسقاط لمتمنياته الخاصة على الوالدة الراحلة. ولكأن كل أماني طالب كانت أن تتجاوب الوالدة معه في شؤون الكتابةِ، خلاصه اليقيني.

ثم إن المكان نفسه ليس إلا فضاء للكتابة. وهو نفسه الذي يحيل عليه عنوان الرواية (في الهنا) الذي هو فضاء مغلق ومفتوح في الوقت نفسه، فهو مغلق من جهة كونه مكتبا صغيرا قد يكون مستجلبا لآلام الظهر والروح (منذ 2009 وأنا مزروع في هناي. البعض يردد في غرف المجلس الوطني الغارقة في سوالفها: طالب الرفاعي مجمد)ص 42. ومفتوح بسبب قدرته على استجلاب

الإلهام والخيال بالقدر نفسه، (ف**هنا** كتبت مجموعة "الكرسي"، و**هنا** أعدت تصحيح ونشر وروايتي الأولى "ظل الشمس" بطبعتها الثانية، و**هنا** أوشك أن أنتهي من كتابة روايتي الجديدة) ص172. وإن الخيال هو آلية الكاتب لتحقيق خلاصه من قيد الواقع ومحاولات القسر التي يحاول المتحكمون فيه إخضاع المبدع له. والشغف بالمكان في الرواية هو شغف بالكتابة نفسها، فهي التي تمنحه هذه الأفضلية التي تجعله عنوانا للرواية برمتها، ولو تمت الإشارة إليه باسم الإشارة على انفتاحه بالرغم مما يظهر من تقييد وحد توهم به (ال) التعريفية.

ولو حاولنا امتحان التجنيس النصي ضمن معيار المطابقة الذي أشار إليه فيلب لوجون، والذي يجعل من الروائي الحقيقي بطلا وساردا وكاتبا في الوقت نفسه، فإنه سيتبين لنا أن المطابقة هي نفسها ضرب من المخاتلة الإجناسية، فالحالات التي يكون طالب نفسه السارد والذات هي حالات قليلة ولا تأخذ بجماع الزمن النصي المنذور بقوة لكوثر بوصفها الساردة والذات الرئيسة المكتسحة لمساحة النص وزمنه. بل إن كثيرا من حضور طالب نفسه يكون بسبب من ذكر كوثر له، تقول (حين زرت بيت عمو طالب لم أجده، وبعد أن أنهيت لعبي مع الصغيرة فادية، خرجت للجلوس في الصالة مع شروق) ص67، وفي هذا المقطع تظهر العلاقات بين الشخوص كما لو أنها طبيعية، ولكن التأمل الأعمق في شخصية كوثر سيجد أنها شخصية مغرقة في التخييل بعكس باقي أفراد عائلة طالب الذين يعلم بوجودهم الواقعي. وإن العمل الروائي هنا يحدث قصدا هذا اللبس بين السيري وبين التخييلي استنادا إلى مبدأ المشابهة الذي يستعين به الروائي قصد استدماج قارئه في عالمه وتمويهه بصدقية الأحداث والشخوص.

إن كل المشيرات أعلاه دالة على منطق التجريب الواسم لبنية الرواية والقائم على التداخل القصدي بين السيري والتخييلي. إذ تضفي الجوانب

السيرية على الرواية طابعا صدقيا، لكنه لا يخلو من استقصاد تمرير مواقف معينة تهم العلاقات الإنسانية خاصة ما يتصل منها بثقافة الاعتراف والوصل الإنساني الرفيع. وإن شئنا التدقيق فإن السيرة، في سياقنا، هي سيرة الكتابة ذاتها. ولعله ولهذا السبب نلفى ذلك الاستثمار الأوسع لتقنية الميتا-سرد، إذ كل الأحداث المتصلة بالوجود الواقعي للروائي طالب الرفاعي هي، في الحقيقة، محاولة لإزاحة شخصية ورقية/ تخييلية هي كوثر إلى حيّز الواقع العيني. لكننا في النهاية سنكون إزاء رواية بما يجعل العناصر المرجعية الموجودة مندغمة في فضاء التخييل العام، مادام أن جميع الشخوص تتحرك ضمن الزمن التخييلي/ النصي.

بنية الانكسار

إن الانكسار يكاد يكون بنية واسمة لرواية (في الهنا)، والذي من أشكاله تكسير البنية الخطية والتواضعات السردية التي أسستها الرواية الكلاسيكية سواء تعلق الأمر بتداخل أزمنة السرد، أم بالتداخل بين المرجعي والتخييلي، أم الرهان على الميتا- سرد، كما أسلفنا، أو على الشخوص نفسها التي يطالها الانكسار الأقسى، وبالأخص الشخوص التخييلية، أي ما خلا طالب الرفاعي وعائلته، الذين كانوا بمثابة الشاهد على معاناة كوثر ومشاري في علاقتهما الملتبسة والتي لا تقل إلغازا عن المخاتلة الإجناسية للرواية.

وينبغي، أيضاً، الإشارة إلى كون السارد وظف، بدهاء مستحب، تقنية الميتا- سرد. إذ يشير في الفصل الافتتاحي إلى إلحاح فكرة الرواية عليه تزامنا مع سماع مقطع موسيقي من فن (**السامري**)، يقول "لحظة خطرت لي الرواية قفز اللحن إلى رأسي" ص8. أي إن الفقرات التي تسبق تسليم السرد لكوثر هي وحدها فسحة الكاتب/ السارد لسرد

قـصته مـع الكتابـة أو عـذل بعـض رواد طريقهـا الـذين أحـدثوا بعـض الخـدوش في الـروح والقلـب، قبـل أن ينتقـل إلى بنيـة الانكـسار الكـبرى التي تمثلها كـوثر. ولعـل وجـه الـدهاء في تخـلي الـسارد النـاظم عـن مـساحة الـسرد الكـبرى لكـوثر يتبـدى في قـدرتها وجراءتهـا عـلى فـضح الأنـساق الثقافيـة المـستحكمة في الحيـوات. تلـك التـي تزيـد مـن اتـساع الخـرق وامتـداد الـشرخ. وقـد كانـت لتنـضب لـو بقـي الـسارد نفـسه هـو المتحكم المباشر في مـسار الـسرد، لكـن هـذا الأمـر لا يعنـي تخليـه عـن سـلطته كليـة في توجيـه الحكايـة، إذ يلمـس القـارئ النابـه أن خيـوط الـسرد لا بـد مـن أن تعود، في النهاية، إليه.

إن هـامش الحريـة الكبـير الـذي تتمتـع بـه كـوثر بوصـفها سـاردة مـن درجـة ثانيـة، ومعنيـة بـسرد حكايتهـا الخاصـة، جعلهـا تفـضح مواضـع الكـسر وتُفـصح عـن أسـبابه. ولعـل نـسق الذكوريـة الواسـم للمجتمعـات العربيـة أهـم هـذه الأسـباب التـي تمنـع سـيدة مـن حريـة اختيـار مـستقبلها وشريـك حياتهـا، فوالـدة كـوثر وحتـى والـدها القـومي الليـبرالي وقفـوا بـصرامة تحـت طائلـة النبـذ والإقـصاء إن هـي اسـتمرت في مـشروع زواجهـا مـن مـشاري المتـزوج سـلفا ولـه عائلـة أخـرى. لكـن زواج مـشاري لـيس هـو الـسبب الـرئيس في هـذا النبـذ، وإنمـا انـتماؤه إلى طائفـة غـير طائفـة كـوثر، فهـي شـيعية وهـو سـني، وهـذا عامـل جـداري يجعـل مـن العاطفـة أو الاختيـار مـسائل في حكـم اللاغيـة. والطائفيـة، هنـا، تتغـذى مـن النزعـة الذكورية، فوفـاة والـد كـوثر جعلهـا تحـت طائلـة عمهـا (بـاقر) الـذي أصـبح شـبه مـسؤول عنهـا، وتـستنجد بـه والـدتها كلـما وجـدت أنهـا تحـاول الخروج عن النسق المرسوم لها.

إن النبـذ هـو أحـد العـلات التـي تـؤدي إلى الكـسر، لكـنّ انهـزام المثقـف الطليعـي والليـبرالي أمـام جـبروت النـسق الثقـافي الـذي ينتمـي إليـه،

لهـو مـما يزيـد مـن الألم ويعمقـه، وكـان هـذا حـال والـد كـوثر، الرجـل المثقـف والليـبرالي المتخـرج مـن الجامعـة الأمريكيـة في بـيروت، والـذي دافـع في شـبابه عـن زواج أختـه الـشيعية مـن زميلهـا الـشاب الـسني أمـام رفـض والـده حتـى نجـح في ذلـك. " وبعـد ثلاثـين سـنة حـين فاتحـت أبي في مطلـع 2010 أن رجـلا ينـوي التقـدم إليّ: ((يـا مرحـب)). عـبر شيء مـن البـشر وجهـه، وسـألني: ((مـن الـذي سيأخذ حبيبـة قلبـي؟))، ولـكي لا أطيـل عليـه، أفـصحت قائلـة: ((رجـل سـني))، فجـأة تكـدر مـاء وجـه أبي. شـعرت بـه يتحـاشى النظـر إليّ" ص57. إن الحـوار الـذي دار بـين كـوثر ووالـدها يكـشف الأثـر الـذي يمارسـه النـسق الثقـافي عـلى الأفكـار المتحـررة، فهـو، أي النـسق، راسـخ ولـه سـدنة كـثر، وهـو محمـيّ بـأعراف وتواضـعات ظـاهرة ومـضمرة، وفـوق ذلـك يتـسلح بـسلطته الممتـدة في الـزمن الـذي يحـرك مياهـا كثـيرة ويـراهن عـلى ضـعف المواقـف المرتبطـة بالـضعف الإنـساني المقـرون بإخفاقـات أحـلام التغيـير التـي تـضيق حتـى تختفـي، فيـصبح مناهـضو النـسق الثقـافي المعيـب أكـثر النـاس دفاعـا عنـه، وطبعـا لا بـد مـن أن يوجـدوا التبريـرات الملائمـة لتبـدل المبـادئ والأحـلام، وفي الحقيقـة لتبريـر الفشل.

إن كـوثر الراغبـة في الاسـتقلال وفي ممارسـة حـق الاختيـار تتحـرش بمؤسـسة ثقافيـة راسـخة ومتجـبرة. وهـي تعـي خطورتهـا، ورغـم ذلـك تتحـداها بـالرغم مـما يعتريهـا مـن خـوف ضروري مـن الفـشل في هـذه المواجهـة غـير المتكافئـة. ولـكي نفهـم مـصدر هـذا التحـدّي، فإننـا، لزامـا، ينبغـي أن نعـود إلى طفولتهـا التـي ارتبطـت بالكتـاب حـين كانـت قريبـة جـدا مـن والـدها المثقـف المتنـور وصـديق الكتـاب الـذين كانـت تناقـشهم. ولعـل اختلاطهـا بهـم جعـل كثـيرا مـن صـفات "الذكوريـة" تترسـب في شخـصيتها. والذكوريـة، هنـا، هـي الـصفة الـسحرية التـي تمـنح الفـرد في المجتمعـات العربيـة حريـة كبـيرة ومـساحة محترمـة للاختيـار بـل حتـى

التحكم في مصائر من يعايشهم. لكن الأب الذي كان سببا في هذا الفكر المتحرر نسبيا أراد، بعد فوات، أن يجعلها تلعب، كما أخواتها، دور الأنثى المرسوم في النسق الثقافي.

وبالرغم مما قد يمس بعض القراء من تعاطف مع كوثر في معركتها ضد المؤسسة في جانبها التحكمي، فإنه قد يلمس بعض الأنانية التي هي نسق ثقافي ناسخ، يسحق ما دون الأنا ولا يعترف به، ومنه إصرارها على الزواج من رجل مرتبط بزوجة وأبناء في إطار مؤسسة هادئة ومسالمة، ولكأنها تسعى إلى تفكيك هذه المؤسسة وخلق شرخ فيها إرضاء لشهوة الأنا في التملك والاستفراد بشخص ما. وكوثر لا تنكر أنها كانت البادئة في إغراء مشاري، وأنها من حاول أن يكدر جلسته العائلية مع زوجته حينما التقتهما صدفة في أحد المطاعم الشهيرة، وأنها اشترطت عليه تطليق زوجته للزواج بها مع تعليقات تشي بتلذذها الغريزي بما تفعل. ولكأن ممارستها حريتها واختيارها لن تمر إلا على حساب أشخاص أبرياء.

وإنه إذا كان تحرش كوثر بالمؤسسة الثقافية، في جزء، منه يعد محمودا ومطلوبا لتحقيق بعض الإنصاف، فإنها هي نفسها مارست شكلا من استبداد الذات حينما جعلت اختيارها مقرونا بتفكيك مؤسسة زواج أخرى، لم يكن لها أي دور في انكسارها. ولكنها عقيدة التدمير التي تسكن النفوس المكلومة حين تظفر بإمكان فعل ذلك، ولعله لهذا السبب يسكن كوثر الكثير من خوف الارتماء في أتون هذا الزواج، ربما إحساسا مضمرا بالكسر الأكبر المقبلة على فعله في حق مشاري وزوجته الأولى. ومنه نفهم لِم توقف الزمن عند لحظة الصباح التي سبقت موعد زواجهما الذي من المفترض أن يتم بعدها بساعات قليلات، وهو الزمن الذي استرجعت فيه تفاصيل كثيرة من حياتها الملأى بالخوف والألم والخيبات، قبل أن تحاول ترميم كسرها بإحداث

كسور أخطر في أمكنة أخرى. والمثير أن السارد الناظم المركزي الذي من المفترض أنه طالب الرفاعي يسترجع سلطته السردية ويجعل قصة مشاري وكوثر مفتوحة على إمكانات مختلفة قد يكون التراجع عن إحداث الكسور هنا وهناك إحداها.

إن رواية (**في الهنا**) تجربة سردية مفعمة بمتعة التلقي التي تخلقها شعرية اللغة والالتباس المقصود بين السيري والتخييلي، لكنها أيضاً رواية بقصديات ثقافية مختلفة، ومنها نكؤها جرح تراجع الاعتبار الإنساني في العلاقات بين الناس، وبين الإشارة إلى تجبر المؤسسة الثقافية في استعبادها الأفراد وحظر حقهم في الاختيار، وبين علو مستوى الأنا إلى درجة تبدل ظلما بظلم وألما بآلام. إن الرواية محاولة للوقوف على أشكال الكسر التي تسببها الذوات والمؤسسات دون أدنى شعور بحجم الخسارة المحدق بالجميع.

(دوائر الساحل)[1] لمحمد غرناط
أحلام المثقف الانهزامي

يبدو أن القاص والروائي والأكاديمي محمد غرناط لا يحفل في روايته (دوائر الساحل) بالقضايا الوجودية والفلسفية الكبرى التي تغري عددا كبيرا من كتاب الرواية العربية، منحازا، على خلاف توجههم، إلى محاولة القبض على مشاهد من اليومي الذي تراه أعيننا مألوفا ودونما قيمة تخييلية معتبرة، وهو بهذا الاختيار يرمي إلى ملامسة بعض المفارقات التي ينفرز عنها شرخ كبير يشطر الذات في علاقتها بالمؤسسات سواء جمعتها به علاقة سيكولوجية-عاطفية أو مهنية.

إن كريما التادلي هو الذات الرئيسة في رواية (دوائر الساحل)، وهو أستاذ في معهد لتدريس اللغات والمعلوميات، مثقف عاشق للكتب وارتياد المقاهي والحانات، ومحب كبير للوطن، رجل المبادئ كما ينعت نفسه دائما، تلك التي أخلص لها وللوطن القاسي الذي يدبر أبسط أموره أناس كل مناهم أن يعدموا، حفاظا على كراسيهم ومصالحهم، مساعي التغيير الذي تضعه على سكة التطور والتقدم. إن كريما في حبكة الرواية غارق في لجة اليومي الذي يستلبه، لا يحلم بأكثر من تغيير ظروف العمل ومن زوجة تتفهم رغبته في استقلالية نسبية: أن يقرأ ويرتاد حاناته المفضلة، هذا مناط القراءة الجمالية التي ترشح أمامنا، ونحن ننصت إلى بوحه عن ظروفه وعلاقاته المهنية والأسرية، لكن دعونا نستغور، في هذه السطور، إفصاحات النص الثقافية التي قد لا يظهرها سطح النص.

---

1 محمد، غرناط. دوائر الساحل. جذور للنشر، المغرب، 2006.

لا بد، إذاً، من أن نقف عند أحلام المثقف الصغيرة التي يمثلها كريم التادلي وامتحانها في ضوء المواقف التي تحذق به، فكريم الذي كان يرفض تجاور الخرافة والعلم في المعهد الذي يعمل به، مقترحا على طلبته تجديد البرامج وتعديل طرق الاشتغال كانت نتيجته الطرد بعد أن استشرت حمى التجديد بين صفوف الطلبة وأصابت الراكد في عمل الإدارة وبعض زملائه الذين اعتبروا ذلك مؤامرة مبيتة في حقهم، هكذا تنقلب المفاهيم، بسهولة، من التغيير والتجديد والطليعية إلى المؤامرة والثورة والرغبة في إشاعة الفوضى؛ قال كريم للمعزوزي مدير المعهد حين اتهمه بتزعم ثورة تهدد معهده (الثورة الوحيدة التي أفكر فيها هي الوطن)[1]. والوطن، عند كريم، يتبدى مفرغا من معانيه، إنه مجرد كلمات فائضة يحتج بها ضد ضربات الناس والقدر، بالرغم مما قد يوهمنا به من صدقية، فخدمة الوطن حلم تماماً مثل الثورة التي تعتمل في دواخله، لكنها ثورة موجودة بالقوة، فقط، ولا يمكن أن تتحول إلى إنجاز يدفع إلى تغيير في المحيط، لذا كان سهلا على المدير التخلص من كريم التادلي أمام انهزاميته وتضامن زملائه البارد وغير الفعال.

إن أحلام كريم التادلي في التغيير، وهو الممثل لفئة من المثقفين، تبقى أفكارا معلقة، مادام غير قادر على أن يغير الذات ويتخذ قرارات صغيرة هي في حكم البدهيّ. ولنأخذ، مثالا على ذلك، حق تسمية ولديه، ابتسام وطارق، اللذين سماهما صهره الحاج العياشي، إذ سكت عن تسمية ابنته الأولى، وعبر عن رغبته في إطلاق اسم ابنه الثاني على أحد أصدقائه المختفين، قبل أن يعترض الحاج العياشي بغضب جامح فيذعن له، وفي مقابل هذا الإذعان رفض كريم، بشدة، السكن مع زوجته سلوى في الشقة الواسعة التي اقتناها لهما والدها الحاج العياشي. وإن كانت المبادئ لا تتجزأ فإن الرفض كان ينبغي أن يكون إزاء الموقفين معا، لكن الأنا، هنا، تقدم على ردود فعل غير معقلنة ولا ارتباط

---

1 نفسه، ص51.

لها بالمبادئ، بل فقط نوع من التعاظم الذي يظهر فحولة مهتزة تحاول أن تحتال على الفشل في تدبير مؤسسة الأسرة.

سلوى زوجة كريم كانت واضحة معه، أخبرته عن تقززها ممن يشرب، وسألته، بشكل مباشر، إن كان يفعل، لكنه كان تائها في عينيها، وكذب، حاول أن يغير حياته بعد ضغط مؤسسة الأسرة، لكنه فشل، فحول فشله إلى ثورة على زوجته سلوى التي يناكفها في كل شيء، فرد كل مآسيه معها إلى سوء اختياره يقول لها (أقول إنني تزوجت امرأة أكون عبدا لها، وأنا لا أريد أن أكون عبدا لأحد)[1]. والحقيقة أن العبودية، هنا، هي لتبرير العجز عن التغيير، والثورة على سطوة العادات والطقوس التي لا يستطيع الفكاك منها، وإلا فإن الأولى كان الثورة على الحاج العياشي الذي صادر حقه في أن يسمي امتداده/ طفليه.

وكريم المثقف يبدو انهزاميا، قالت له زوجته سلوى (**أنت ضحية لما قرأتَ**)[2]. وهي جملة ثقافية تنكأ جرحا غائرا في نفسيته، وتعلن عن الهوة السحيقة بين أفكاره والواقع الذي لم يستطع قراءته بما يكفي من موضوعية وعمق، لذا كان من البدهي أن تنهار مؤسسة الزواج كما انهارت علاقته بالمعهد. إن ما يغيب عن كريم التادلي هو قراءته المغلوطة للمفاهيم. فالمبادئ، في جوهرها، عناد ورد فعل، بينما حبه للوطن هو تعلة للهروب من العجز عن التعامل مع الوضعيات المهنية والحياتية، قال لشفيقة السيدة التي التقاها بعد انفصاله عن زوجته وعودتها هي من فرنسا (**أنا رجل أحب وطني**)[3]، والسياق كان الحديث عن فشلهما العاطفي، وهو لم يكن سياقا مناسبا، مما يعني عبثية الحديث عن حب الوطن الذي لا يعدو كونه لغة بدون عمق وامتداد يحولها إلى إنجاز، وكيف نأمل إنجازا مع اختصار الثورة والتغيير وخلخلة السائد في رفض اقتناء ملابس للنوم وعدم تغيير الملابس حتى وإن اتسخت؟، هذا هو كريم كما يقدم نفسه في الرواية.

---

1 نفسه، ص38.

2 نفسه، ص38.

3 نفسه، ص7.

من معالم القراءة الحالمة للواقع عند كريم التادلي اتهامه بالسرقة بعد أن عمل مديرا لمقهى الفردوس التي يمتلكها الحاج إدريس أو قارون العريبي أحد كبار الأعيان في قريته، إذ اكتشف أن مدخول الأسبوع قد سرق، شك في "المعلم حسون" الذي كان يفضل أن يوظف أحد أقاربه بدلا عنه، قال له صديقه لزعر اللص المحترف بعد الواقعة، وما أغرب أن يصادق مثقف يحمل هم التغيير لصا !، :" **أنت طيب منذ عرفتك، والوحيد الذي أطلعته على كل أسراري، لكن ما لا يعجبني فيك أنك تحلم كثيرا. أنت عارف وعاقل ولكن...**"[1]. طيّب وحالم هما توصيفان يضمنان تورية ثقافية، وهما يخفيان المعنى الحقيقي أي إن كريما ساذج ولا يمتلك آليات قراءة الناس الذين يتعاملون معه، بله مواجهتهم للذود عن نفسه وعن سمعته. وزوجة خاله استعملت معه الصيغة المواربة نفسها حينما قالت له ردا على اعترافه بأنه مغفل، في حال كان صديقه لزعر قد خدعه (**لا، لكن قلبك الصافي يمنعك من معرفة بعض الأشياء حتى ولو كانت بسيطة مثل هذه**)[2].

كريم، إذا، يمثل المثقف الانهزامي، الحالم، الذي يزيف المفاهيم ليبرر عجزه عن التغيير، الغارق في التناقضات التي تحدث شرخا غائرا في الذات الذي يصل إلى مؤسسة الأسرة والعلاقات المهنية فتنهار، وحده الوطن يظل مغبونا ومحزونا حين يصير تعلة يتمسح بها الجميع. ما أيسر الكلمات !... ما أصعب الفعل !

السارد المنحاز

قد تبدو القراءة أعلاه مقوِّضة لما يتبادر إلى ذهن القارئ حينما يقرأ (دوائر الساحل)؛ فلا شك أن إحساسا بالتعاطف يتعاظم كلما تقدم في كل قراءة صفحات الرواية، لكن هذا التعاطف الذي تحدثه القراءة المحلقة باعتبار

1 نفسه، ص146.

2 نفسه، ص 156.

أثرها الجمالي الضروري هو من صنيع أن السارد في الرواية هو نفسه الذات الرئيسة أي **كريم التادلي**، وبالتالي فإن الأحداث تُحكى برؤيته الخاصة، وهي رؤية مصاحبة منحازة؛ لكونها مفعمة بوجهة نظره عن محيطه وعن الأحداث والشخوص، لذلك كانت جملته (**أحب وطني، أنا رجل وفي لمبادئي**) تطّرد حتى دون أن يكون السياق موائما للمقول، لكن تحري الأفعال الإجرائية لكريم أظهر أنه شخصية مجردة من قوة الاختيار، تلك التي لم يمارسها حين عجز عن مقاومة الرغبة في الشرب، وتسمية ولديه، وحتى حين كان عليه أن يختار بين العودة إلى زوجته سلوى أو الذهاب قدما في علاقة جديدة مع شفيقة التي عرضت عليه أن يكون شريكا لها في مشروعيها: الحياتي والمهني.

إن كريما يحكي للقارئ الأحداث ويخبره حتما بما يريد، وهو في ذلك يفعّل اجتزاءات مقصودة لما قد يصنع تعاطفا معه، بالرغم من أن حبكة الرواية تظهر حجم الفشل الذي يراكمه، ذلك الناجم عن انهزامية كبيرة. وإن أتيحت لنا إمكانية أن يكون السارد متنوعا عبر السرد المتناوب، لكُنّا استخلصنا من أصوات سلوى، سعيد المعزوزي، شفيقة، لزعر... بشكل تفصيلي ما يؤكد غياب القراءة الموضوعية وغياب مشروع حياتي واضح لدى كريم التادلي، وهي أمور نستقرئها من كلامهم بالرغم من أنها حقائق غلفت بكثير من البلاغة النسقية التي تسمي السذاجة طيبة والفشل سوءَ حظ.

إن رواية (دوائر الساحل) تضع اليد على انغراس المثقف في لجة الحياتيّ الذي قد يفشل في تدبيره، فتظل آراؤه الطليعية مجرد شعارات ترفع من أجل إظهار تعالم يدفع نحو تقديس الذات وتحقيق حظوة لا تستحقها، ومنه، فإن إضفاء صفة المثقف على كريم نفسها تحتاج إلى إعادة نظر، ذلك أننا إذا أزلنا هذه الصفة ونظرنا إلى آليات تدبير حياته، نجدها تفتقد إلى الرؤية الواضحة، فغالبية الصراعات التي دخلها كانت مع خصوم مزيفين (زوجته سلوى، مدير المعهد، المعلم حسون) مما لا ينفرز عن أية بطولة حقيقية، وتلك طبيعة الحروب الدونكيشوطية التي يدخلها كثير من مثقفينا اليوم.

القسم الرابع

تجديـد الأنسـاق الفنية في مَحكيّ السّفر

(كتاب الأيام)[1]
مركزية التخييلي في محكي السفر

إن كتاب الأيام للباحث والروائي شعيب حليفي، ليس مجرد نص رحلي يروم، ضمن قصدية مسبقة، تسجيل انطباعات شخصية عن أفضية قادته انشغالات أكاديمية إليها، أو ضرب من استكشاف جغرافي بخلفية إناسية على شاكلة الرحالة القديم؛ إنما هو سفر يخترق مسارب غير مطروقة صوب الخيال، نحو الروح. .. وكلما امتدت الطريق نحوهما اتسعت الرؤى المتدفقة، واندلق في النفس الأثر الجميل للغة، لغة الطريق التي تشارف، بسبب من انفتاح أفقها، على المدهش والغريب والممتع، وكذا لزاما، العميق واللانهائي (**فالطريق لا تكون طريقا حتى تكون بلا نهاية وتلك طريقي**)، يقول حليفي في مقتبسته الافتتاحية، الموجهة إلى والده، الذي اختار له التسمية التراثية (بويا) المنغرسة في العمق البدوي المغربي الأبهى، انغراس في أصالة العاطفة أيضاً. ولأن الكتابة هي الطريق، فلا غرو أن يستسلم حليفي، كما هو شأن الرحالة الكولومبي لويس كاردوزا، لانفجار الفكر والعاطفة اللذين تحتويهما، أو تفتح أفقهما، الكتابة: فأن تسافر يعني أن تكتب، أن تنخرط في مساحات من التخييل المستوجب، وأن تتعمق وجدانيا في الأمكنة، وتنصت إلى خفقان الروح التاريخي، إلى سنابك الخيول وهي ترسم بقاياك، ماهيتك، ولأن البحث عن الماهية هو المنتهى الأوكد

1 شعيب، حليفي: كتاب الأيام (أسفار لا تخشى الخيال)، منشورات القلم المغربي، مطبعة دار القرويين، المغرب- الدارالبيضاء، ط1، 2012.

الـذي يرمـي إليـه الرحالـة فـإن حليفـي يتـساءل في مقدمـة الكتـاب (**عمـن أكـون خلـف هـذا الـنص. .وقبلـه مـن أكـون في تلـك الـرحلات**) ص 7، وهـي ماهيـة يتـسرب إليهـا، يقينـا، التخييـل النفـاذ، بكامـل حركيتـه، وروحـه الوثابـة والقلقـة التـي تفتـأ غـير مـستقرة، وغـير معنيـة بإشراطـات المرجعـيّ، أو سـلطة الفـضاء. وحليفـي نفـسه صـار هنـا ذاتـا سرديـة تتحلـل مـن ذلـك البعد المرجعيّ في أكـثر مـن موضـع، حـين يـستحيل ساردا تفـضي بـه عينـاه إلى عـوالم مبهـرة ودالـة في آن. ذاتـا محلقـة في الأمـداء الممكنـة، صـانعة قوانينهـا الخاصـة، حكيَهـا الـساخر، ذاتـا كـما الأسـفار لا تخـشى الخيـال. ومـن ثـم فكازبلانكـا وتريبـولي، والقـاهرة، والـشام، وقرطاجـة، والمملكـة العربيـة الـسعودية، هـي امتـدادات تخييليـة لتلـك الـذات، أو صـورتها الأخرى غير المطابقة؛ بل المتجانسة، والمحوَّلة سردا.

المرجعيّ والتخييلي

لا تتـضمن صـورة الغـلاف، أيّ إشـارة أجناسـية تـساعد في تـصنيف (كتـاب الأيـام) ضـمن أفـق كتـابي بعينـه، بيـد أن انتخـاب كلمـة (كتـاب) نفـسها في العنـوان، لـمّا يعطـي إمكانيـة القـول إننـا أمـام نـصوص، تتنـضد بنيتهـا المتسقة والمنـسجمة، مـن أجنـاس مختلفـة، إنهـا بـالأولى، كتابـة حـرة، مـسافرة؛ لكنهـا تخـضع، بقـوة الأشـياء، إلى مـشترطات الكتابـة الإبداعيـة، حـين تنخـرط ضـمن أفـق (الـنص الـرحلي)، الـذي يخصّـصّه العنـوان الفرعـي (أسـفار لا تخـشى الخيـال)، بمـا يعنـي ذلـك، مـن انفتـاح هـذا الـنص عـلى مـسارات غـير واقعيـة، وهـو حكـم يكرسـه اعـتراف شـعيب حليفـي نفـسه حـين يقـول بأنـه يكتـب، ضـمن هـذا الـسياق، "**روايـة رحليـة أو رحْـلات روائيـة**" ص8، وإنهـا لإشـارة واضـحة إلى الانـدغام الحاصـل للـسيري- الـذاتي بـالتخييلي، في انـسجام، يقـوم عـلى التنـاوب، الـذي تنـيره، في المـتن، العنـاوين

الداخلية التي تحيل على المرجعي تارة، وعلى التخييلي تارة ثانية، وعلى التداخل بينهما تارة ثالثة.

يتجسد المرجعيُّ في الأفضية المعروفة التي زارها الكاتب: تريبولي، والقاهرة، والشام وقرطاج، والمملكة العربية السعودية، بشوارعها وحاراتها، وفنادقها، التي أقام بها الكاتب، والمقاهي التي جلس فيها، فضلا عن التواريخ الدقيقة بالأيام، والشهر، والسنة، وأسماء المرافقين من الوفد المغربي، المنبثة في الهوامش على يسار كل ورقة من أوراق الأفضية الخمسة، وأسماء الندماء والمرافقين، والأصدقاء من الكتاب من أقطار عربية مختلفة، وسياق الندوة أو المهرجان أو الأيام الدراسية، التي دعي إليها. ناهينا عن الفضائين المركزيين اللذين تنطلق منها الرحلات (الشاوية، ثم كازابلانكا). والأحداث التاريخية، التي شهدتها كل مدينة من تلك المدن: سواء في سبب تسمية تريبولي مثلا. أو دور أحمد بن طولون وصلاح الدين الأيوبي، والعثمانيين، والحملة الفرنسية في عمارة القاهرة. أو تاريخ مدينة الرصافة وقلعة جعبر الشاميتين، أو في الحديث عن موقع مدينة الباحة، وجدة، والجنادرية، ومهرجانها ومدعويها. أو سرد جزء من تاريخ قابس، والقيروان التونسيتين... ويبدو أن المرجعيّ بأفضيته وتاريخها، وشخوصه وأحاديثها، يتخذ موقعا هامشيا بالمقارنة مع التخييلي، إنها جميعا عناصر مؤثثة للمتخيّل، ومقدمه له، إذ سرعان، ما تنفك الذات من قيوده، لتحلق في أمدائها الخاصة، مستغلة تلك الأحداث، ومندغمة معها حدًّ التماهي. ولقد قام السرد في كتاب الأيام على تقنية خاصة تقوم على تأطير المحكي بأزمنة وأفضية مرجعية، ثم ينتقل إلى التخييل الخالص، ثم يربك قارئه، حيث تصبح الذات المرجعية (شعيب حليفي، الروائي والأكاديمي الذي يلبي دعوات المشاركة في ندوات ومهرجانات، ولجان تحكيم) ذاتا تخييلية فيها كثير أثر من الواقعي (علاقته بسيد

العزيز وسمدونة بطرابلس، قصته مع السلطان الغوري قنصوه في القاهرة، علاقته الوجدانية بعليسا في قرطاج. ..).

يتمثل التخييل الخالص في الحكايات، التي رويت لشعيب حليفي، كما هو شأن حكاية القاتل والعابد والمذنب، التي رواها له الدكتور سعيد يقطين في رحلتهما إلى طرابلس، وهي حكاية شعبية مغاربية تحكي عن رجل يعاني العوز والفقر، وخرج فجأة طالبا ملاقاة الله ليسأله عن مصيره، ليجد في طريقه رجلا قتل تسعة وتسعين نفسا، فأكرمه، وحمّله أمانة السؤال عن مصيره، والتقى بعدها بعابد يعبد الله عمرا، وينزل عليه طعاما من السماء، وإكراما وقرى لضيفه سينزله الله مضاعفا، لكن العابد سيتذوق منه، وسيحمل ضيفه أيضاً سؤالا عن مدى إدراكه للجنة بعمله أم لا، ثم يجد في النهاية رجلا يغرس جسده في الرمال سترا لعريه بعد أن نزع الله منه كل ملبس. وحين سيستريح الرجل سينزل ملك، يعلمه بمصير الرجال الذين سألوه، ويعد بجواب عن سؤاله الشخصي، في طريقه للعودة.. هنا تنتهي الحكاية، لكن شعيب حليفي، الذي يسكنه التخييل، سيفكر أنه لو أراد إعادة كتابة هذه الحكاية، فيجعلها ضمن برنامج سردي مغاير، بمقدمة يعرف فيها الشخوص (ذوات الحالة وصفاتها) قبل اختيار نهاية منطقية (الجزاء) منسجمة مع الوضعيات البدئية المنطلق منها. وهذا يعني أن ما يلتقطه الكاتب، في سفرته، يتحول إلى مشروع سردي، ينجز بالقوة فقط كما في هذه الحال. أو بالقوة وبالفعل كما هي حال، قصة الولية، التي وسم قصتها (ببروق العابدة في جنتها ص42)، والمنفردة في واحتها، حاملة أعلام نصر جنودها، ذات الوجه النوراني العاشق وبجانبها جميع عناصر الطقوس الاحتفالية في قدسيتها الغائرة: بخور رفيع، وأحجار الكحل المجملة العيونَ، والتي ترى بها عيون حبيبها (السمراني)، الغائب بعد وصل هادر وضاج بالأحاسيس التي أسكرت العابدة

وخطفت فؤادها. وهذه القصة نسجها حليفي، بدافع من انبهاره بروعة تصميم فندق غابة النصر (ريكسوس) بطرابلس المشيد وسط غابة فسيحة، والعلاقة العشقية التي كان شاهدا عليها، أيام المؤتمر الذي دعي إليه في طرابلس، بين سمدونة الفتاة الليبية ذات البشرة السمراء والمكلفة بمهمة ضمن اللجنة التنظيمية للمؤتمر، و "سيد العزيز" الشاب الليبي الذي التقاه شعيب حليفي ونديمه "علي العالمي".

إن التتبع الفاحص للخطاطة السردية في ورقتَيْ (كازابلانكا- تريبولي/ ذهاب وإياب) و(غابة النصر: في طرابلس مرة أخرى)، يجعلنا نقف على أن ما قدمه السارد بكونه ينتمي إلى الواقعي والمرجعيّ، هو مخاتلة مقصودة، تلبّس على قارئها، ممن يتماهى مع التصديق بأن الأمر يتعلق في سياقنا بوصفية أمينة وآمنة، فإعادة ترتيب الأحداث، وفق بعض القرائن التي تقدمها الورقتان، كفيل بتأكيد فكرتنا حول مركزية التخييلي، ومنها الرسائل، التي تركها "سيد العزيز" الموجهة إلى "سمدونته "، والتي يقول في إحداها (**سمدونة عزيزتي: المغربي شعيب حليفي، لا تثقي فيه ولا تصدقيه، في كل ما يقول ويكتب. سيجري قتله، إنه يكتب من أرشيف الألف سنة القادمة ويريد إقناعنا بأنه يتحدث عن الحاضر وعن الألف سنة المنصرمة**)، ولقد علق حليفي على هذه الرسالة بأنها كتبت بعد رحلته الأولى، حين التقاه في مؤتمر السيميائيات، وبأن سيد العزيز اطلع على النص الرحلي (كازابلانكا- تريبولي/ ذهاب وإياب)، وبأن غالبية ما قاله في الرسالة دار بينهما في حوار سابق في **مقهى** (147)، وهي في نظرنا جميعا إشارات مخاتلة، إذ لا تعدو أن تكون جزءا من لعبة التخييل التي تتلبس بالمرجعي، دليلنا على ذلك اعتراف السارد نفسه بأن المغربي عبدالسلام النادل بالمقهى، أنكر أن يكون قد رأى حليفي ورفيقه صحبة شخص

اسمه سيد العزيز، وأن سمدونة أو للا سمدونة هي في الحقيقة (ولية الله وصالحة من طرابلس ماتت منذ قرون) ص24، وهي نفس الأوصاف التي كان يتحدث بها سيد العزيز عن سمدونته فهي (**حديثه ولية من الوليات الصحراويات الإفريقيات، اختارها الله لتكون له في الزمان والمكان)ص 22**. إنها نفسها السيدة العابدة في واحتها البعيدة، وسيد العزيز، لا شك (**سيدنا السمراني)**. ولعلها حقا لعبة متقنة النسج، تتراوح فيها المشاعر بألمها اللذيذ، كلما تحقق السفر في الزمن، إذ السيدة العابدة والولية الصالحة قديما، (سمدونة يقينا) كانت الوالهة، العاشقة، المنتظرة وصلا أبديا، بينما في الحال التي وثقها، تخييليا، السارد بالموازاة مع زيارته لطرابلس انقلب الألم العشقي الألذ ليسكن قلب (**سيد العزيز أو سيدنا السمراني)**.

إن كشف المخاتلات السردية، التي يستعين بها الكاتب (السارد)، لا شك تربك قارئا اطمأن إلى أمانة النقل، غير منتبه إلى بعض الإشارات الدالة، خاصة منها تصريحه في مقدمة الكتاب إلى أن النصوص، التي وثقها بين دفتي كتابه الآني، كان يمكن أن تكون نصوصا أخرى، لو أتيحت له فرصة كتابتها من جديد. وتتكرس هذه القصدية المنتصرة للتخييلي، والتي تعضد مركزيته قوله في ورقة (زمن القاهرة: راودتني نفسي، قبيل سفري ببضعة أيام، وخلال الأيام الثمانية، التي قضيتها بالقاهرة، بكتابة رواية قصيرة. .. نص خيالي جدا بنسبة صفر في الألف من رائحة الواقع)ص 55. ويعني بهذا تخطيطه لكتابة رواية قصيرة عن رحلاته المختلفة، ولقد اعتمد حليفي على تقنية الميتا - سرد، حيث يصبح الحديث عن تخطيط الكتابة، والحديث المسبق عن منعرجاتها، وشخوصها، وأفعالهم الإجرائية جزءا من السرد ذاته، ولقد قرر أن يقسم روايته القصيرة إلى جزئين: أحدهما يجري قبل ثلاثة عقود، والثاني في أيامنا. في الجزء الأول يحدد فضاء الحكي (جزيرة عبارة

عـن جبـل) وشخوصـه (الحـاكم الـذي يـسكن الجبـل والعـائلات الـثلاث التـي تـسكن الـسفح، وهـي عائلـة السبايـسي الحـمّال، وعـلال السمـسار التـاجر، والفقيـه الطيـب، والـشيخ حـمّان المطـرب الـشعبي)، وتقنيـة الـسرد (سرود دائريـة) تنتهـي بكتابـة قـصيدة مدحيـة في الحـاكم ينـشدها حـمّان. وفي الجـزء الثـاني ينتقـل الـسرد ليُبـئّر عـلى أبنـاء هـذه العـائلات، فخـصص فـصله الأول لعـصمان الجـبلاوي نجـل عـلال السمـسار الـذي صـار مـن رمـوز الـسلطة، وفـصله الثـاني لهـمام أصغر أبنـاء السبايـسي، الـذي صـار ممـثلا مـسرحيّا لـه مـسرحان أحـدهما يـسلي بـه الحـاكم في أعـلى الجبـل، والآخـر يـضحك بـه عامـة النـاس، أمـا فـصله الثالـث فخصـصه لـولاء الطيـب نجـل الفقيـه الطيـب الـذي انـضم إلى تنظـيم ثـوري، انتهـى بـه إلى سـجون الحـاكم، **لـيعلن** توبتـه وأوبتـه، ويـصبح ممـثلا في إحـدى مـسارح الـسيد هـمّام وكاتبـا للحـوار لديـه. إن أهـم مـا يثـير في الخطـاب الميتـا-الـسردي إشراك القـارئ في تفاصـيل التخطـيط للكتابـة، إشراكـه حتـى في مـا يفكـر فيه الكاتـب وهـو ينـسج حبكـة عملـه التخيلي، ولقـد أعلـن حليفـي في هـذا الـسياق، تـذمره مـن كتابـة هـذه الروايـة القـصيرة التـي تلـح عليـه وقـت الفجـر، مفكـرا في تمزيـق أوراقهـا جميعـا خاصـة بعـد استـشعاره أن شـخوص الجـزء الثـاني تخـرج عـن سـلطته بعكـس آبـائهم، قبـل أن يعـدل عـن الفكـرة، ويـترك للـسرد حريـة الامتـداد، ولعـل ذلـك لا يعـدو أن تلميحـا إلى ثوريـة الجيـل الجديـد، وتنـصله مـن خنـوع الآبـاء وجنـوحهم نحـو الاستـسلام والـتخلي عـن مـشاريع التغيـير. والـسارد، يطمـئن قارئـه بـأن القـصد (أن أحـكي عـن الجبـل ومـا يقـع فيـه بـشكل بـريء... لا أقـصد مـن ورائـه سـوى تـسلية مـسافر، يجـد نفـسه وحيـدا، فيكتـب أي شيء دون أن يفكـر فـيما يعنيـه...المتعـة فقـط ولا غـير)ص87 و 88. لكنـه توجيـه مخاتـل يمـتح مـن طبـع سـارده. وإذن فغالبيـة الحكايـات هـي إشـارات دالـة عـلى مركزيـة التخيـيلي، الـذي ينـازع المرجعـيّ في سـلطته، ذلـك أن المرجعـيّ

عنصر مهيمن في النصوص الرحليّة الكلاسية، لكنه ضمن هذه الكتابة ينازعه التخييلي بقوة، ويزحزحه عن سلطته، بل ويصيّره جزءا من آلياته التي توهم بالواقعية، وتقنع القارئ أنه إزاء رحلة وصفية، وليس عملا إبداعيا خالصا.

في البدء كانت الروح والرؤيا

لا يخلو الخطاب التخييلي، ممثلا في حكاياته وفي الرواية القصيرة المُفكَّر في كتابتها من سخرية من نظام الحكم الاستبدادي في الجزيرة، ومن تحول المناضلين إلى خدام تائبين، إضافة إلى التعريض أيضاً بتوزيع السلط في الجزيرة القائم على الحظ، الذي تجسده أوراق الياناصيب، التي اعتبرت حلاّ (ديمقراطيا) للتوزيع العادل للسلط ومجابهة الثوار، ناهينا عن انتصار السارد للجيل الجديد وإيمانه بالقدرة على التغيير، والاستمرار حتى تحقيقه، لذلك، اتخذ شخصية جديدة من الهامش هي **محمد الصاحب** الوفية لمبادئها عكس الجيل الذي جسده ولاء الطيّب (أو الساذج إن أسأنا القراءة). وقد يكون استضمار هذه الرؤيا التي تخترق غالبية الحكايات المسرودة الجانب الأليم الذي يؤدي إليه، لزاما، الانخراط في لجة المرجعيّ ذي السلطوية الماكرة، والذي يرغم الروح على التواري والنكوص، ويحرمها من التوازن الضروري الذي تحيا به، لكن الروح ضمن هذه الرحْلات، تحقق، عبر التخييل، بغيتها في التحليق الحر، وفي الانفلات من قيوده. وسيّان تعلق الأمر باستحضار بهيّ لتلك الحالّ العشقية الهادرة التي أرّقت الشاعر المصري كامل الشناوي تجاه نجاة الصغيرة، وكانت سببا في هلاكه بعد ذلك، والتي وثقتها قصيدته المكلومة والباذخة (لا تكذبي) التي غنتها إضافة إلى عبدَالحليم حافظ، ومحمد عبدالوهاب، بالموازاة مع سرد العلاقة بين

سـيد العزيـز وسـمدونته في ورقتيـه عـن طـرابلس. أو في الظهـور المفـاجئ لمـريم المجدليـة، القديـسة الـشهيرة وإحـدى تلميـذات المـسيح المخلـصات، أثنــاء حــوار الــسارد مــع إحــدى جلــسائه في رحلتــه إلى الــشام. أو التــأثير الإعـصاري "لـسلافة" المختفيـة تحـت أسـماء عديـدات (مزنـة، تالـة، نـشوة، رامــة، فــاطم. ..ص127)، أو ســفر الــسارد إلى القــاهرة، وبعــدها إلى (دوار سـيدي إبـراهيم) نـواحي كازابلانكـا لكـشف لغـز (إسـماعيل مـول الكعبـة) الــذي وجــد إشــارات عنــه في رســائل والــده (ســليمان الغــزواني) الــذي جمعتـه علاقـة حـب هـادرة بحليمـة بنـت الهـشي. أو ذلـك التلـويح الرقيـق الـذي جعـل الـذات الـساردة تنـاجي، بوجـد آسر، الأمـيرة (عليـسا) مؤسـسة قرطــاج وســيدتها المخلــدة في دم زوجهــا المغــدور (آشربــاس) والــذات الــساردة. فـإنَّ الـروح تجـد متـسعا للتحليـق والـسفر المديـد نحـو العمـق بغيـة اسـتكناه الخفـي والمستـضمر، نحـو استكـشاف هويتهـا المفتقـدة في الواقـع، سـفر، أيـضاً، عـبر اللغـة الـسردية المُخيّلـة ذات الروافـد التناصـيّة المتنوعــة: أدب الرســائل، والأغــاني الــشعبية المغاربيــة، والأغــاني العــصرية الــشرقية، أشـعار العـرب القـدامى والمحـدثين، كبنيـات خطـاب جزئيـة منـسوجة بكثـير مـن الحـذق والفنيـة ضـمن بنيـة خطابيـة كـبرى هـي الـنص الرحليّ الباذخ تخييليا.

(عـــين وجـنــاح)
السَّفَر الرامبوي للشاعر

الشعر. ... الرحلة الأبدية

لسببٍ ما لا يكتمل حد الشعر، بالنسبة إلى الكثيرين، إلا بوصـفه معـادلاً للمغامرة التي تستشرف المختلف، بل ومناكفة كل ما يبدو نمطيّا ومألوفا وآمناً. وقد لا تكون غضبة أفلاطون الشهيرة على الشعراء، الذين اجترؤوا على محاكـاة الآلهة المقدسة، المثال الأوحد الذي يدعم هذا الافتراض. بل إن الشاعر الفرنسي المعـروف **آرثـر رامبـو** (1854- 1891) يـصح أن يُتخَـذ نموذجـاً أوفى لـصعلكة الشعراء وتمردهم الذي لا ضفاف له، فصاحب (فصل في الجحـيم) الـذي كتـب روائعه وهو دون العشرين من العمر، سينطلق في رحـلات مختلفـة إلى أفـضية خطرة تنوعـت بـين أوربـا (الـسويد، هولنـدا، الـدانمارك) وإفريقيـا (الـصومال، إثيوبيا..) والشرق الأوسط (اليمن خاصة)، متحولاً عن نَظْم الإشراقات الـشعرية الأخاذة إلى ركوب قارب المغامرة الثمل الذي أفضى به إلى ممارسـة تجـارة الـبن كما فعل في اليمن، أو الوساطة في بيـع الـسلاح في أثيوبيـا أو حتـى الانغـمار في المشروع الكولونيالي باعتباره جنديا في الجيشين الفرنـسي والهولنـدي. وإذا كـان أرثر رامبو مسكونا ببوهيميته المفعمة بفائض الرفض والتمرد، فإن شاعرا ألمانيا مثل بيتر بول زاهل سيعيش تجربة السجن لمدة خمسة عـشر عامـا في سـجون ألمانيا الغربية مدفوعا بأيديولوجيته اليسارية التـي أدت بـه إلى حمـل الـسلاح وإصابة شرطي أراد اعتقاله برصاصات غاضبة دفاعا عن حريته المشروعة[1].

---

1 عن بيتر بول زاهل، يمكن العودة إلى بورتريه خاص عن الشاعر الألماني عنوانه: بيـتر بـول زاهل: التهمة فائق الحماسة لنعمـة اسـمها الحريـة، ضـمن كتـاب (مـضايق شـعرية) لبنعيسى بوحمالة، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، الدارالبيضاء، 2013، ص195.

من هذا الضوء يبدو أن الشعراء مشغوفون برفع اللاءات الغاضبة، فهم لا يأنسون لفضاء واحد مثلما لا يحفلون بماهية يتيمة، وإن الشاعر العماني محمد الحارثي أحد الشعراء الجوالين القلائل، بله الرامبويين الذين اتخذوا من المغامرة عقيدة راسخة ومن التنقل وسيلة لإرواء الروح العطشى لحيوات يطبعها التنوع الخلاق. ولهذا السبب كان دخول مغامرة الرحلة طريقه المفتوح لحيازة أكبر قدر متاح من تلك الحيوات ومشاركتها قراءه عبر فن (السرد) الذي لا يبدو بعيدا عن فن (الشعر)، ولقد ألمح عبدالفتاح كليطو إلى العلاقة السحرية بينهما في مقدمة كتابه (الأدب والغرابة) حيث يؤكد أن السرد يقوم على انتقال البطل والقارئ من فضائه الخاص إلى آخر غريب عنه، تماماً كما القصيدة التي "تحملك قراءتها إلى فضاء لغوي مخالف لفضائك اليومي"[1]، وهذا يعني أن كلا الفنين يشتركان في إحداث الدهشة عبر الترحل المادي والرمزي للأشخاص والأفكار وحتى البنيات اللسانية، وليس الانتقال ذا المقصد التغريبي هو ما يجمع السرد بالشعر، بل إن كليهما لا يخلوان من الصدور عن "رؤيا" تختزل خبرات روحية أو سيكولوجية أو وجودية، وإذ تكون هذه الرؤيا مكتنزة في البنيات المخاتلة للنصوص الشعرية فإنها في الخطاب السردي تكون أظهر وأوضح بسبب ما تتيحه خطية السرد من إمكانيات البوح التفصيلي، والرحلة إحدى أشكال السرد التي تسعف في الإعراب عن هذه الرؤيا؛ لأنها تمتحن علاقة الذات بالمكان وبالأشخاص مما ينفرز عن تداعٍ ثر للأفكار والرؤى مادام الامتحان يترجم، في العمق، علاقة حميمةً وواقعية، بمعنى غير متخيلةٍ، مع هذا الفضاء.

إننا، إذن، سنكون إزّاء قراءة تجربة سردية مفعمة برؤيا صاحبها، لكن ينبغي التنويه إلى أننا، أيضاً، نقرأ لشاعر يكتب سرداً، وهذا معناه أن مراسه الشعري بوصفه تجربة روحية ورؤياوية سيكون جزءاً من بنية هذا السرد الذي

---

1 عبدالفتاح، كليطو: الأدب والغرابة، دار توبقال، ط3، الدارالبيضاء، 2006، ص10.

لن يسلم من التداخل بين البنيتين، أي بنية السرد وبنية الشعر، إنْ تضمُّناً حيث الشعر متلبسا لغة السرد أو استقلالاً حين تحلق القصيدة حرة عبر جناح التخييل، ومن ثّم سيكون التبئير على هذه العلاقة جزءاً من فاعلية هذه القراءة مع محاولة استغوار رؤيا النص الرحلي تجاه الأنساق الثقافية التي يمتصها في طبقاته البعيدة أو تلك التي تأتي تصريحاً.

(عين وجناح).... أو عتبة السفر الرؤياوي

لنا أن نعتبر عتبة العنوان الذي انتخبه محمد الحارثي مدرج انطلاق الرحلات، بل وعلامة على الطريق التي يقترح على قرائه السفر عبرها، ولعل الملفوظين الشعريين "عين" و"جناح" يعلنان عن وسيلة العبور من هذه الطريق، فالعين الجارحة هي أداة في الإبصار والرؤية، ووظيفتها الفيسيولوجية هي التفاعل مع الضوء الصادر عن الأشياء، لكن هذا التفاعل يختلف من شخص لآخر ومن زاوية رؤية لأخرى، فلسنا جميعا نرى الأشياء من الزاوية نفسها، لذلك تختلف وجهات نظرنا حول الأشياء بحسب الزاوية التي نتخذها وبحسب طبيعة تفاعل زاوية النظر مع شبكة ذهنية معقدة هي بمثابة براديغم مُوجِّه يفضى إلى نوع معين من الأحكام. وفي سياقنا يبدو الشعر، بما هو رحلة لسانية وفكرية مسعاها حيازة الغريب والمختلف، هذا البراديغمَ الحاسم الذي نستطيع بوساطته تحديد زاوية النظر التي سيتخذها السارد، وسيسعفنا، كذلك، في الانتقال من الرؤية البصرية المادية للأشياء إلى الرؤيا بما هي ترجمة لخبرة روحية وفلسفية وجمالية للأشياء نفسها، إنها عملية انتقال بسيطة من عين الإنسان العادي إلى عين الشاعر، أي من الرؤية إلى الرؤيا، إلا أن ما يميز الشاعر، هنا، هو مزاوجته بين تطريز المجاز وتركيب الرموز الشعرية وبين استسعاف فعل السرد الخلاّق، ولابد أن اختيار ملفوظ (جناح) معطوفا على (عين)، هو محاولة ضمنية للإشارة إلى هذه التفاعل السحري بين الشعري

والسّردي؛ لأن الجناح فضلا عن كونه، في التحديد الفيسيولوجي والتقني، وسيلة في التحليق سواء تعلق الأمر بجناح الطائر أو الطائرة، فإنه في الاصطلاح الشعري يعني ما يبلغ درجات عالية من السفر التخييلي ومن تغريب الأشياء كما في توصيفنا لبعض النصوص الشعرية بأنها تقوم على **خيال مُجَنّح**، إضافة إلى أننا نستعمل في حديثنا اليومي (السردي) تعابير من مثل: على جناح السفر، أي على أهبة السفر أو مستعدا للانطلاق في سفرة صوب مكان ما.

إن هذه الدلالات الأولية التي يعرب عنها العنوان هي دلالات قصدية يعيها محمد الحارثي الشاعر والسارد، إلا أنها تظل معاني ودلالات عامة تومئ إلى موضوع الكتاب غير أنها لا تفصح عن جنسه؛ لأن عنوانا شعريا كعين وجناح، يصلح أن يتخذ لأضمومة شعرية مثلما يمكن أن يكون عنوانا لرواية، لكن العنوان الفرعي (رحلات في الجزر العذراء، زنجبار، تايلند، فيتنام، الأندلس والربع الخالي) يزيل لبس التحديد الإجناسي، متضافرا مع الإشارة الإشهارية التي وضعها الناشر في أعلى صفحة الغلاف (الكتاب الفائز بجائزة ابن بطوطة للأدب الجغرافي) واسم السلسة التي صدر عنها الكتاب (سندباد الجديد)، فابن بطوطة والسندباد أيقونتان للرحلة، لكن العجيب الغريب، دائما، أن أحدهما رحالة تخييلي متضمن في كتاب الليالي والآخر واقعي ومرجعي من لحم ودم.

إن أول ما يلاحظه القارئ أن الأفضية التي يقترح الكتاب نقله إليها غير مستهلكة إعلاميا، لأن غالبيتها ينتمي إلى الهامش، وهو ما يعتبر إغراء إشهاريا يدفعه، أي القارئ، إلى محاولة استكشاف هذه العوالم التي تبدو "غريبة" بالنسبة إليه، وإن كانت متعة الاستكشاف هي ما يعني هذا القارئ تحديدا في سياق الاستهلاك الجمالي، فإن هدف القراءة الثقافية هو استكشاف الأنساق الثقافية المستحكمة في علاقة الهامش بالمركز وما ينجم عن هذه العلاقة من أسئلة ثقافية حاسمة كسؤال الهوية والعنف وتداعيات محاولات القسر والقهر

التـي يمارسـها المركـز عـلى الهـامش، في تنـاغم مـع محاولـة ملامـسة الخـبرات الجمالية والروحية التي يحاول أن يعرضها محمد الحارثي في هذه الرحلات.

براديغم الشعر في محكي (عين وجناح)

إن الافتراض الذي أوحى لنا بـه عنـوان (عـين وجنـاح) والـذي مفـاده ترسخ بنية الشعر وتزاوجها، على نحو خلّاق، مع بنيـة الـسرد في محـكي الـسفر هو افتراض تتأكد صدقيته كلما توغلنا في متن هذا المحكي وقعّرنـا نظرتنـا تجـاه نسقه الداخلي، ولعل أول ما يشد الانتباه هو حرص محمد الحارثي على تقـديم كل رحلة من رحلاته بمقتبـسة تكـون، في الأغلـب، عبـارة عـن مقـاطع شـعرية منتقاة بعناية، ومن تجليات هذه العناية انضواؤها، أي المقـاطع، ضـمن علاقـة حيوية مع مـتن الرحلـة أو بنيتهـا، فالرحلـة الأولى (بـين الأمـريكيتين: صـيف في الجزر العذراء) تتقدمها مقتبستان، الأولى مقطع شعري للشاعر العراقي المقـيم في الولايات المتحـدة الأمريكيـة (**سركـون بـولص**) جـاء فيـه (هنـا بـين الـضحك والنحيب/ والروك والبلوز والجاز/ بينما الموت يجول في غابة الغرافيتـي/ حيـث تقـيم الفـرائس احتفالاتهـا الليليـة الـصاخبة/ ويلـبس العبيـد تيجـان الملـوك/ يستأنف النيوترون السالب تحليقه/ في كل مدار، ويكبر حجم المصيدة)[1]، وهـي تعكس الأجواء الأمريكية المفعمة بالمفارقات:الأنماط الموسـيقية المختزلـة لثـورة السود على عنصرية الأمـريكي الأبـيض، إعـداد الـضحية لطقـوس موتهـا، العلـم بالكمائن المحدقة وتسليم الأعنـاق لهـا طوعـا، مـزيج مـن الـضحك والنحيـب، السعادة والكدر، العبودية والحرية...أما المقتبسة الثانيـة فهـي مقطـع شـعري للشاعر والكاتب المسرحي الكاريبي والحائز على جائزة نوبـل لـلآداب (**ديريـك**

1 محمد، الحارثي. عين وجناح: رحلات في الجزر العذراء، زنجبـار، تايلنـد، فيتنـام، الأنـدلس والربع الخـالي. دار الـسويدي للنـشر التوزيـع والمؤسـسة العربيـة للدراسـات والنـشر، سلسلة سندباد الجديد، ط1، 2004، ص13.

والكوت) تقول (أفتح الخريطة/ توجد هنا جـزر أكـثر مـن حبـات فاصـوليا/ في صفيحة معدنية، بمختلـف الأحجـام)، ولعلـه يقـصد هنـا جـزر الكـاريبي التـي ينتمي إليها، بما فيها جزر الهند الغربيـة والجـزر العـذراء الواقعـة بـين أمريكـا الشمالية وأمريكا اللاتينية، وهـي وجهـة الـشاعر محمـد الحـارثي. مـما يجعـل اختيار المقتبستين أبعد ما يكـون عـن الاعتباطيـة والعفويـة، وهـو مـا يعـضده حديث الحارثي في نصه الرحلي الأول إلى أمريكا عن لقائه، رفقة صديقه سـعيد، بالشاعر العراقي سركون بولص بنيويورك، والذي أخـذهما في جولـة "عـلى أهـم مقـاهي جيـل الـستينيات الأمـريكي الغاضـب شـعرا ورؤيـا"[1]، ناهينـا التكامـل القصدي بين دلالات المقتبستين نفـسهما، إذ الإشـارة إلى فـن الجـاز في مقتبـسة **سركون بولص**، وهو فن أفرو- أمريكي أبدعه زنوج أمريكا كنوع من الثورة عـلى أناقة موسيقى البيض وانتظاميتها، يتواءم مع رؤيا والكـوت الـشعرية باعتبـاره أحد زنوج أمريكا، ولقد سبق **لأمارتيا صن** المفكر ذي الأصـول الهنديـة أن أومـأ إلى الانتماء الزنجي **لديريك والكوت**، مورداً مقطعـا دالا مـن قـصيدته (صرخـة بعيدة عن إفريقيا) التي تنكأ جرح المفارقة بين تأثير جـذوره الإفريقيـة وولائـه للغة الإنجليزية (أنا الذي لعنت. ... الـضابط الـسكير للحكـم البريطـاني/ كيـف أختار بين إفريقيا هذه.../ واللغة الإنجليزية التي أحبها/ أأخون كليهما أم أعيـد إليهما ما منحاني/ كيف أواجه هذا الذبح وأكون بارداً)[2].

إن الذبح الذي يعنيـه والكـوت كـاد لظـاه يـصيب غالبيـة الأمـريكيين السود الذين ذاقوا آلام الميز العنصري وأهوالـه، وقبـل أن ينتخـب الأمريكيـون (أوباما) الأمريكي الأسود رئيسا لهم، كان مالكوم إيكـس والـسيدة روزا بـاركس

---

1 نفسه، ص30.

2 أمارتيا، صن. الهوية والعنف: وهم المصير الحتمـي، ترجمـة سـحر توفيـق، سلـسلة عـالم المعرفـة، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب- الكويـت، ع352، يونيـو 2008، ص50.

ومارتن لوثر كينج وغيرهم كثير قد ضحوا من أجل هذا الحق. لكن الجرح وإن برأ تبقى آثاره شاهدة عليه ومحفزة للذاكرة لاسترجاعه.

على خلاف مقطعي سركون بولص وديريك والكوت الشعريين اللذين يحيلان على التاريخ الكولونيالي والعنصري الأليم، فإن الرحلة إلى زنجبار (أو بر الزنج) كانت أكثر حميمية؛ لأن المنطقة، في الأصل، كانت تابعة للحكم العماني عبر السلاطين البوسعيديين قبل أن تطيح بهم ثورة 1964، وتصير الجزيرة تابعة لتنزانيا، ومنه كان سفر محمد الحارثي إليها هو استعادة روحية لحيّز حميم من ذاكرته وطفولته التي كان فيها سماع اسم **(زنجبار)** معادلا لدشاديس جديدة في العيد وقروش ماريا تيريزا، قبل أن تتحول الأمور بعد الثورة النفطية العمانية (ليعيد التاريخ نفسه مقلوبا هذه المرة. طائرة البوينغ من مسقط إلى زنجبار معادلاً هوائيا للسفينة الشراعية القادمة من زنجبار)[1]. إن هذه العلاقة مع فضاء يحمل تاريخا عمانيا كان لا بد من أن تواكبها القصيدة لتمنحها ملحا تحتاجه وتترجم ذبذباته عبر لغة الروح التي كانت قصيدة بدون عنوان تلخص، بلغة جميلة، حكايات **الشيخ علي** الشيقة التي يحكيها، مع كل فنجان قهوة، لكل رواد مقهاه منذ ما يزيد عن ربع قرن. رحلته من عدن إلى مسقط، عمله طباخا في سفن الإنجليز ثم كاتبا في ديوان الألمان الشرقيين بعد الثورة.... إن القصيدة تحاول أن تنقل إحساس المتعة التي تملكت محمد الحارثي بعد سماعه لقصص الشيخ علي لكنها، حتما، متعة ناجمة عن الإحساس بالانتماء المشترك؛ لأن الشيخ علي زنجباري من أصل عُماني وهم صاروا أقلية بعد الثورة. ولقد كان أشد ما يعني محمد الحارثي البحث عن قبر الشاعر الزنجباري/ العماني الكلاسيكي أبي مسلم البهلاني (1860-1920)، لكنه لم يعثر عليه ولم يجد أحدا يدله عليه مما أصابه بخيبة أمل كبيرة.

---

1 نفسه، ص35.

إن الحميمية التي اهتزت لها مشاعر محمد الحارثي وهو في زنجبار، امتدت في مكان آخر يكاد العرب والمسلمون جميعهم يتحسرون على فقدانه، وهو جنة الأندلس المُضاعة، ولعل أقسى المفارقات أن أول محاولة لزيارتها انطلاقا من التراب المغربي سنة 1994، جعلت محمد الحارثي يتعرض لاعتداء قوامه ضربتان إحداهما في الجبهة والأخرى في الرأس من شرطة الحدود الإسبانية التي ظنته مهاجرا سريا، لكن لأن الفضاء حميم جداً، وعربي إسلامي جداً، فإن محمد الحارثي سيعاود زيارته سنة بعد الحادث على متن سفينة (ابن بطوطة)، ويا لدلالة اسمها الذي صار أيقونة مغربية لربما كانت دافع الحارثي لرحلاته المتعددة في العالم، والتي ظل الشعر يحفها بجناحيه الوارفين، فما بالك لو كان تسكن المكان الآن روحا ابن زيدون وولادة اللذين كانت أشعارهما تدفئان وجوده خلال مقامه في بنسيون المنصور بقرطبة، ولاّدة في كل مكان هناك (لكنما ولادة في القصر/ والأهلون في الممشى إلى غرناطة../ والورد في النهرين/ والجسر المرفرف في تعاشيق الكوى/ عصفورة طارت بغصن القلب)[1].

وليست العلاقة الحميمة بالفضاء، وحدها، ما حفز محمد الحارثي على الاستنجاد بالشعر، بل كانت الطبيعة وبساطة الناس عاملين إضافيين لترشح القصيدة وتنغرس في الصدر كنصل عشقي وهي الحال في تايلند، ولعل المقتبسة الشعرية للشاعر التيلاندي (**إنجكارن**) التي تقدمت الرحلة إلى هذه الدولة الآسيوية تلخص مرمى الرحلة وهدفها (ألّف السماء/ كي أقي نفسي وطأة القمر/ وآكل النجوم مساء/ علّها تحل محل الأرز)[2]، هذه قطعة رومانسية فريدة، لاشك، انفجرت من إحدى عيون الطبيعة التي تحف بالفضاء الذي ينتمي إليه الشاعر، وهو الفضاء الذي قال عنه محمد الحارثي" متخيل فيزيقي يفقهه الألمان والإسكندناف والفرنسيون هناك، وأحيانا بعض

1 نفسه، ص 151.

2 نفسه، ص75.

الأمريكيين الذين أتت بهم الصدفة إلى جزيرة الأحلام (يقصد جزيرة ساموي)"[1]. وقرب جزيرة ساموي وبالضبط في أختها الصغرى (كو بنغان) حيث تقام سهرة محفل القمر full Moon party أثناء اكتماله، أي القمر، بدأت أولى بوادر قصيدة (قميص الضاد) قبل أن يتمها محمد الحارثي في مساء اليوم ذاته وهذا مقطع منها (وها هما/ في وردة ابتسامتين/ تحت شمسية الظهيرة/ يمسحان بقايا العسل بمنشفة/ كثة الوبر كقصيدة هايكو، كقصيدة/ هايكو على حافة المسبح/ تنسى كاتبها المغمور...)[2]. ولا شك أن ثيمة القصيدة مستوحاة، بقوة، من الجو الهادئ نهارا والصاخب بسبب الحفلات التي تقام ليلاً. إنه سحر الفضاء الذي يلهم روح الشاعر ويستفز قريحته لتشتعل شعرا، ولم يعكر صفو هذا السحر غير سماعه لخبريين محزنيين بالنسبة إلى شاعر عاشق: وفاة الليدي ديانا والشاعر نزار قباني، فلكأن الشعر والعشق متلازمان وهو، أي الحارثي، في هذا الفضاء حتى لو تعلق الأمر بالفقدان الأقسى.

وإن الشعر لم يكن في كل الرحلات مترجما روحيا لحالات الفقد في رحلات محمد الحارثي، لكنه، أيضاً، كان جرعة أمل ترتاح لها الروح، خاصة لو واجهت فضاء عاتيا كرمال الربع الخالي المتحركة بعمان، والتي انغرزت فيها سيارة كانت تقله ورفاقه، وفي تلك الحمأة حيث مشاعر الخوف ورهبة الاضطراب كانت القريحة تشير على الشاعر بوجود مَضَافة في مكان ما تبشر بالنجاة القريبة (في النقطة الفاصلة بين أن تموت بأعجوبة/ وتحيا في " أم السميم" ورمالها المتحركة بأعجوبتين حالما في كفك بالماء، في كفك الأخرى بثلاثة أرباع الدنيا، إن نجوت بدشداشة- رايةٍ في عين صقر مقامر بزينة الحياة...)[3]. فالشعر هنا يكاد يعادل الحياة وهي مهددة في صحراء مخيفة كان عبورها مغامرة كبرى وإنجازا غير مسبوق حين قام به برترام توماس عام 1931، وبعده

1 نفسه، ص77.

2 نفسه، ص84.

3 نفسه، ص178.

بسنة واحدة الرحالة جون فيليبي وإن كان " الرحالة البريطاني ألفريد ثسيجر هو الوحيد الذي استطاع اجتياز تلك البيداء بشاعرية وحب قل نظيرهما"[1]. ولنلامس في هذا التوصيف الذي يرمي إلى المفاضلة حضورَ الشعر أيضاً، إذ هو المحفز الأقوى والعامل الحاسم في انتخاب مكان السفر وهو الطريق التي تفضي إلى الخلاص.

استناداً إلى كل هذه المعطيات فإن الشعر، يقينا، هو براديغم الرحلات وموجهها الأول، الشعر بمعناه الرامبوي الذي ينشد حيازة المختلف مهما كان بعيدا ومجهولا أو حتى خطِرا، إن الرغبة في اكتشاف الغريب هي ما يعنيه في المقام الأول، ولقد كانت لروح الشعر الأثر البالغ على اللغة التي كتبت بها الرحلات، إذ التوصيف الملائم هو القول إنها لغة شعرية تترجم العلاقة الحميمة مع الفضاء، يقول عن زنجبار (هذه زنجبار عذبة ومالحة، ما عليك هو أن تفهمها قليلا، كل ما عليك هو أن تكون زنجباريا، وأن تضحك عندما تبكي وتبكي عندما تضحك. هكذا تقول الحكمة القديمة)[2]، اللغة، هنا، رشيقة خليقة بشاعر وبلحظة فارقة تنبئ عن حكمة هي مزيج من خبرة نفسية ومن فهم للتاريخ ومن عاطفة لا تني عن التدفق. وفي تايلند قال محمد الحارثي عن طبيعة جزيرة ساموي احتفاء بطبيعتها/ متخيلها الفيزيقي (هذه القهوة سوداء إلى ما لا نهاية في الفنجان، وهذا البحر أزرق ملء عينيك، أزرق في القصيدة النائمة وفي الصورة الفوتوغرافية، تلك التي التقطتها عارية منتصف الليل)[3]. إن الانزياحات القوية في هذا المقطع لا تترك مجالا للشك في أننا أما رحلات يحكمها سلطان الشعر بهيبته وبوسمه الأخاذ.

الرحلات بين الهامش والمركز

---

1 نفسه، ص161.

2 نفسه، ص49.

3 نفسه، ص78.

لا شك أن هناك موقفا ثقافيا ينفرز عن كل تلك الرحلات التـي قـام بهـا محمد الحارثي إلى أفضية تنتمـي إلى قـارات مختلفـة، ولأن الاختيـار موقـف في حد ذاته، فـإن الرحالـة /الـشاعر اتجـه إلى الجـزر العـذراء بالكـاريبي بـدل أن يستقر في مدينة عالمية ومألوفة كنيويورك أو واشنطن وقصد الأندلس بدلا مـن بـاريس ومدريـد، انتـصاراً منـه للهـامش الـذي هـو أقـرب إلى روح الـشاعر ومرجعيته، بل ويتقاسم معه تاريخ المعاناة والآلام نفسه، لذلك يحـكي الحـارثي في رحلته إلى الجزر العذراء عمّا حدث لرفيقه الطالب الأمريكي الأبـيض (جـون) أثناء سفرهما من جزيرة (سانت طوماس) إلى جزيرة (توروتولا)* حيـنما تلقـى صفعة على قفاه من مواطن كاريبي أسود لأنه وقف في طابور خـاص بالـسود، ورأى الحارثي أن تلك الصفعة هي (استفزاز عنصري مضاد لتاريخ البـيض)[1]، وفي مقابل هذا التشدد مع البيض كان التسامح يطبع علاقة السود مع المنتمـين إلى بلدان مغبونة، وهو ما حدث مع الحارثي نفسه الذي رافق فتاة أمريكية سوداء إلى منزل عائلتها ثم إلى السينما، وحين أقفل عائداً في منتـصف الليـل مـن أحـد الـشوارع التـي يـسكنها الـسود أوقفهـما زعـيم عـصابة أمريكيـة تحـترف بيـع الكوكايين محاولاً أن يجبرهما على شراء بـضاعته حتـى يخـلي سـبيلهما قبـل أن ينقذهما ادعاؤه، أي الحارثي، أنـه مـن فلـسطين، وهـي علامـة إنـسانية كافيـة ليستحضر الزعيم أيقونات العالم الثالث ياسر عرفات ونيلسون مانديلا، فيـوصي بهما أحد أتباعه خيرا ليحميهما حتى يصلا إلى مبتغاهما. لقـد كـان الانـتماء إلى الهامش بما هو فضاء عانى من القهر العنصري أو الكولونيالي سبيلاً للتـسامح في

* جزيرة توروتولا تابعة للحكم البريطاني وجزيرة سانت طوماس تابعـة للحكـم الأمـريكي، وكلاهما من الجزر العذراء، وسكانهما سود البشرة ويـسمون West indies أو الهنـود الغربين، ويحكي الحارثي أنه تعرف عـلى أحـدهم فرفـع شـارة نيلـسون منـديلا ويـاسر عرفات (عين وجناح) ص17.

1 محمد، الحارثي: عين وجناح، مرجع مذكور، ص22.

السلوك الذي يصير أكثر حميمية ويتخلى المنتمون إليه عن العدوانية التي تتغذى على تاريخ من القهر الذي مارسه المركز وتفنن فيه.

وفي المركز كثير من مظاهر امتهان كرامة الإنسان كلما اضطر مسافر للمرور عبر مطاراته، وهو ما سجلّه الحارثي أثناء سفره إلى أمريكا مرورا بمطار لندن (في لندن لم يترك الطاقم الأرضي لشركة الطيران "يو- تي- أي" سؤالا على وجه الأرض لم يقذفوه في وجهي)[1]. ولقد ذكرنا، أعلاه، تلك الضربة التي تلقاها الحارثي من شرطة الحدود الإسبانية أثناء رغبته في زيارة الأندلس ظنا منها أنه مهاجر سريّ. وهي سلوكات إما تحركها عنصرية راسخة تجاه العربي أو الأسود، أو الخوف المَرَضي من الإرهاب العالمي لدى حكام الدول الكولونيالية سابقا. وهذه السلوكات التي تطبع المركز لا تجدها لدى الهامش المُطمَئنُّ إلى صفاء تاريخه وسريرته ويعرف أنه أبعد أن يكون مطلوبا في رد فعل انتقاميّ. وهو ما لامسه الحارثي في زيارته لجزيرة **كو- ساموي** بتايلاند حيث سلاسة الاستقبال وبساطته بعيدا عن استنزاف كرامة الإنسان بمطارات نيويورك ولندن. وهذا يعني أن الحارثي يرى أن في الهامش متسعاً للمحبة والحياة مع التحرر من لعنة التقنية والسلوكات المعقدة والمحسوبة التي تفرغ الإنسانية من معانيها وتسجنها في مجموعة من الإطارات والتحديدات الضيقة التي تنظر بعين الشك لكل مختلف و(غريب). إذ الاختلاف، في هذه الحال، هو صنو الخطر ومدعاة للحذر والمراقبة، بدل أن يكون شيئا ضروريا لتتحرر الحياة من نمطيتها القاتلة.

والهامش برغم طيبة أهله، في الأغلب، فإنه يواجه الاستغلال حين يكون ضحية الفقر والفاقة والوهن، ولقد أشار الحارثي، في غير ما موضع من رحلاته، إلى ما تتعرض له النساء الإفريقيات من استغلال جنسي من قبل السياح الأوربيين خاصاً بالذكر منطقة ممباسا بكينيا، وحكى قصة تلك الأم الأرملة الفيتنامية التي عرضتْ عليه مداعبة ابنتها سطحياً مقابل حفنة من

1 نفسه، ص14.

الدولارات، وهو ما تعفف الشاعر عنه. فالهامش، هنا، يعاني من غبن مزدوج: ضنك الحياة وقسوة متطلباتها وتسلط حكامه وتجبرهم الذين ينخرهم الفساد وتحركهم آلة قمع كل مثقف ثوري ومتنور كما حدث مع صاحب ذلك المطعم الذي اضطهدته السلطة والتقاه الحارثي في فييتام قبل أن يريه مخبأه السريّ الذي يضمّن أحجارا من ثقافات مختلفة يخفيها عن الكل.

يرصد، إذن، محكي (عين وجناح) علاقة المركز بالهامش، لكن لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن مفهوم المركز هنا يعني أوربا وأمريكا في جانبهما الرسمي والإداري الموصوم سلباً في الغالب أثناء تعامله مع الآخرين خاصة مع ذوي الأصول الإفريقية والعربية، ولكن أيضاً الإنساني في هذا المركز الذي يضطلع به أفراد مختلفون، ولقد أشاد الحارثي بأستاذه الأمريكي **فيليكس** المكون في مجال علوم البحار الذي "كان مرحا وودودا ومتحررا من الكرافتة والبدلة التي يتخذها الدكتور الجامعي سبيلاً للهيبة"[1]. ولا شك أن هذه المقارنة، دون تعميمها، تضع اليد على الإعاقة التي تعرفها العلاقة بين الأستاذ والطالب في المدارس والجامعات العربية، والمحكومة، في الغالب، بعلاقة رأسية، يحددها الأستاذ، غالباً، ليضمن مسافات آمنة مع طلابه عبر الإكسسوارات وحتى القمع الذي يقتل الإبداع. وفي نيويورك الأيقونة الاقتصادية العالمية الجبارة ورمز الرأسمالية الأمريكية يمكن أن تجد سحنات وأعراق وثقافات مختلفة، مما يجعلها مدينة عالمية تؤسس للألفة حين تجمع بين الثقافات والهويات المنصهرة فيها دون يجبرها أحد على التخلي عن أصولها. وهي الألفة التي تجعل عربيا مثل محمد الحارثي يجد، بسهولة، كثيراً من المشتركين معه في الدم العرقي والإبداعي.

1 عين وجناح، ص19.

خاتـــمة

لا يخلو محكي (عين وجنـاح) مـن متعـة أكيـدة، فـالرحلات تتـسرب إلى الروح والقلب معاً، لكنها، أيضاً، تنماز بإفـصاحها الثقـافي المقـترن بـوعي كاتبهـا الحـاد بأنـه يكتـب لقـارئ تعنيـه معرفـة التجاذبـات والـصراعات بـين المركـز والهامش، تلمّسُ الحالات الإنسانية التي قد تشبهه برغم البعد المكاني والزماني، وإضاءة غموض بعض الأحداث التاريخية... مِلثما يعنيه، أي القـارئ، كـذلك أن يرى بعين الشاعر هذا الكون المجبول على الخـسارة والـدمار، مـستمتعاً، مـثلاً، بقصيدة الضاد، بالطبيعة التايلاندية، بسهرة محفل القمر، ولربما متضوعاً عبـق قصائد ولادة وزيدون بقرطبة. ..، أي إن الرحلات جميعهـا هـي ائـتلاف سـاحر بين رؤية وجودية وثقافية وبين إمتـاع يمـتح مـن روح محمـد الحـارثي الـشاعر الرامبوي الجوّال الذي لا يني من السفر الأنيق والفوضوي معاً.

محتويات الكتاب

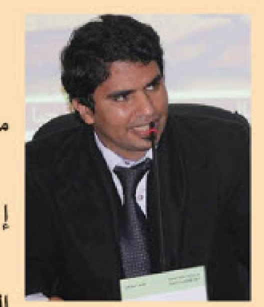
عبدالرزاق المصباحي

- باحث وكاتب مغربي.
- أستاذ مكون في المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين.
- يعد دكتوراه في موضوع النقد الثقافي.
- حاصل على شهادة التبريز في اللغة والآداب العربية.
- حاصل على شهادة الماستر المتخصص في المناهج اللغوية والأدبية لتدريس اللغة العربية من المدرسة العليا للأساتذة بمكناس سنة.
- حاصل على شهادة الأهلية التربوية (الأستاذية) لتدريس اللغة العربية بالثانوي التأهيلي من المدرسة العليا للأساتذة بمكناس.
- حاصل على دبلوم المركز التربوي الجهوي بمراكش (الأستاذية بالثانوي الإعدادي).
- صدر للكاتب (النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية)، عن دار الرحاب الحديثة، لبنان، 2014.

  وبالاشتراك:

  - (مدارج الهوى: دراسات وشهادات)، منشورات الديوان، ط1، آسفي- المغرب 2007.
  - (الكلم والضوء وما إليهما)، منشورات جمعية محترف الكتابة، فاس- المغرب ط1، 2012.
  - (الرواية والسفر: تقاطعات التخييلي والتسجيلي)، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب ابن مسيك، الدارالبيضاء، المغرب 2015.
- نشر دراساته وبحوثه في عدد من المجلات والجرائد والملاحق الثقافية المغربية والعربية.
- شارك في عدد من الندوات العلمية واللقاءات الثقافية والتربوية.

شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش



شِعريّةُ السرد، تذويتِ الكتابة، مَركزيّةُ الهامش

كُتبت القراءات التي يتضمنها هذا الكتاب في مراحل زمنية متفرقة تصل إلى سنوات أحيانا.

ولم يكن في نيتي أن أجمعها في كتاب واحد، إلاّ حين تبيّن لي أنها تؤدي غايتين اثنتين:

الأولى محاولة استغوار الأنساق السردية المخاتلة في الأعمال السردية المقاربة،

والثانية أن هذه القراءات تجمع بين الكتابة عن أعمال حظيت وأصحابَها باهتمام إعلاميّ لافت، وأخرى لكتاب شباب وكهول لم تنل أعمالهم هذا الحظ بالرغم مما قد تكتنزه من عمق وتجديد فنيين.

وهذه القراءات إذ تأمل أن تتوفق في هذا المسعى فلا بد من التأكيد أنّها، أيضاً، تملأ جانباً روحياً لدى كاتبها، لكونها توثيقاً لعلاقةٍ حميمة جمعتني بهذه النصوص التي سكنت، ولا تزال، النفس والروح معاً.



تلفون: 00961 3 359788 فاكس: 00961 7 241032
ص. ب: 11/3847 بيروت - لبنان
alrihabpub@terra.net.lb
ahmad.fawaz@live.com

